

TEXTE COMENTATE

Lyceum

Antologie,
prefață,
comentarii,
referințe critice
și bibliografie
de
ION BOGDAN LEFTER



ALEXANDRU IVASIUC

Păsărilor

EDITURA



ALBATROS

ALEXANDRU IVASIUC

Păsările

Antologie,
prefață,
comentarii,
referințe critice
și bibliografie
de
ION BOGDAN LEFTER

PREFATĂ

I. DATE BIOGRAFICE: DESTINUL UNUI REPREZINTANT

Toate datele, cele de strictă biografie și altele ținând de contextul existențial mai larg, au conlucrat pentru a face din Alexandru Ivăsiuc o figură *reprezentativă* — *exponențială*, cum se mai zice. Ivit în literatură într-o manieră aproape simbolică, țișnind din necunoscut, impunându-se brusc cu un roman neanunțat de nimic, nici de cel mai mic semn al unei promisiuni, Ivăsiuc a cunoscut repede succesul, a făcut carieră în lumea literară și culturală, a condus instituții de profil, așa cum îi plăcea și cum cu voluptate a exercitat în ficțiunea romanelor sale, mereu preocupate de ideea *puterii*, mereu centrate în jurul unor figuri de dominatori, de practicieni ai autorității. *Reprezentative*, apariția și ascensiunea prozatorului au ilustrat un fel de mit al momentului cultural de atunci, marcat de elanurile reîntemeierilor estetice, când o serie întreagă de Feți-Frumoși și Ilene-Cosînzene au populat exuberanți o literatură extrem de săracă în valori recente, incapabilă deocamdată să echilibreze amintirea marii epoci interbelice. Împrejurările istorice i-au obligat pe tinerii autori ai acelor ani să se înfățișeze impetuoși și „talentați”, gâta să ducă într-o clipită la bun capăt sarcina de a descoperi încă o dată Americile artei scrisului. În acea generație (o putem numi astfel:) „istorică”, era firesc ca Ivăsiuc, teoreticianul — cu armele românești și eseistice — al mecanismelor puterii și autorității, să devină unul dintre protagoniști. Destin împlinit fără ezitări sau poticneli. Prima carte și apoi, în anul următor, a doua sint primite sâr-

bătorește, premiate de îndată, și-l duc pe abia-afirmatul autor tocmai în Statele Unite, invitat la un „Program internațional de creație“. Sînt anii '67—'68, cînd în literatura română — vorba unui poet — „totul se poate“. „Mitul“ produs de epocă și ilustrat (și) de ascensiunea lui Ivăsiuc făcea parte din categoria aceleia cunoscut peste Ocean drept „the American dream“...

De la început și pînă la sfîrșit, biografia autorului nostru oferă și alte date, mai subtile, *reprezentativității* despre care vorbeam. Înainte de orice prin geografia destinului său. Bucureștean în anii de școală și la maturitate, el e maramureșean prin naștere (*n. 12 iulie 1933 la Sighetul Marmăției*) și prin ascendența maternă, dar și bucovinean (sucevean) în linie paternă. Cele trei mari provincii românești își au — așadar — fiecare partea ei în „sinteza“ care era prozatorul Ivăsiuc. Traseul studiilor sale, dezordonate și neterminate, spune — poate — și el ceva despre agitația acelei epoci, despre impulsivitatea ei în destule privințe entropică (*după clasele primare, urmate între 1940—1944 la București, frecventează un an — 1944—1945 — cursurile liceului „Matei Basarab“, apoi continuă — 1945—1951 — la liceul „Dragoș Vodă“ din Sighetul Marmăției și face — 1951—1956 — studii universitare de filozofie și medicină, neîncheiate vreodată*). Perioada imediat următoare din viața sa, aproape deloc discutată, e — încă o dată — *reprezentativă* pentru etapa istorică de atunci, capabilă să lege imprevizibil destinul unui tînar intelectual ca Alexandru Ivăsiuc de al unora mai vîrstnici, cum erau Constantin Noica, Adrian Marino, Al. Paleologu și alții. Mai apoi, urmînd un tip de traiectorie profesională standard (*în cazul său, operator chimist în 1963 și funcționar la ambasada S.U.A. între 1963 și 1968*), irupe după succesul teribil al primelor cărți și ajunge să îndeplinească pomenitele funcții de conducere (*1970, redactor-șef la Editura Cartea Românească; 1970—1972, secretar al Uniunii Scriitorilor din R.S.R.; 1972—1974, director al Casei de filme nr. 1*).

Nu doar cariera autorului, ci și a cărților sale spune totul despre perioada de după 1965: comentate abundent, ele au beneficiat de dezbateri speciale (de pildă *Convorbirile „României literare“*, *Cinci opinii despre o carte*, Alexandru Ivasiuc: „*Păsările*“, în „*România literară*“ nr. 17/1971), au fost coplesite de premii, unele dintre ele caracteristice momentului (premiul „*României literare*“ și premiul C.C.E.S., alături de premii ale Uniunii Scriitorilor și Academiei R.S.R.), și au beneficiat de reperi reeditări (vezi bibliografia de la sfârșitul acestui volum). Un statut și o semnificație aparte are și eseistica lui Ivasiuc, derulată într-un șir consecvent de mici texte (apărute la rubrica *Pro domo* din „*Contemporanul*“, 1969—1971, și apoi din „*România literară*“, 1971—1976). Prozatorul a făcut în ele dovada unei inteligențe scăpărătoare, dezbătând cu fervoarea unui adevărat reprezentant al vremurilor sale probleme legate de justetea marxismului, de ordinea social-politică și de mecanismul puterii, totul din perspectiva creației. O istorie sociologică a deceniului 1965—1975 nu poate face abstracție de acele „contribuții“ eseistice.

Alt detaliu: Ivasiuc a simțit impactul pe care-l poate avea filmul asupra publicului și s-a lăsat atras, cum s-a întâmplat rareori cu scriitorii români valoroși, de industria cinematografică, producând filme la Casa pe care a condus-o și ecranizându-și unul dintre romane (*Apa*, devenit în 1976 filmul *Trei zile și trei nopți*).

În sfârșit, parcă pentru a închide tot simbolic un traseu literar și intelectual, Alexandru Ivasiuc a dispărut prematur în 1977 — „în plină putere creatoare“, cum (iarăși) se zice —, îngropat sub dărîmăturile blocului „Scala“, în Bucureștiul atacat timp de un minut de răvășitorul cataclism (m. 4 martie 1977). De la distanța celor circa zece ani de la punctul său final, destinul scriitoricesc al lui Ivasiuc pare simbolic de la un capăt la celălalt. Dincolo de biografie, rămîne de văzut în ce mod anume este — căci este — și opera sa reprezentativă pentru deceniul literar în care a ieșit la lumină.

II. DOUA ETAPE PREGĂTITOARE: STILUL ȘI EPOCA

În cei zece ani care au despărțit debutul de dispariția sa, Alexandru Ivasiuc a publicat șapte romane: *Vestibul* (1967), *Interval* (1968), *Cunoaștere de noapte* (1969), *Păsările* (1970), *Apa* (1973), *Iluminări* (1975) și *Racul* (1976). Numărul cărților îl egalează pe al anilor dacă adăugăm volumul de nuvele *Corn de vânătoare* (1972) și pe cele două de eseuri, *Radicalitate și valoare* (1972) și *Pro domo* (1974). Departe de a avea preocupări unilaterale (să luăm în calcul și scenariul scris după *Apa*), Ivasiuc rămîne totuși în istoria literaturii române — fără echivoc — ca romancier. O temă de meditat este și aceasta: de ce prozatorul căruia i s-a recunoscut unanim vocația eseistică, nu de puține ori cu intenția de a i se nega aceea epică, socotită obligatorie pentru proză, n-a rămas în primul rînd prin cele două volume de eseuri? Răspunsul la această întrebare și la altele care s-au tot pus în legătură cu Ivasiuc îl vom afla văzînd cum se prezintă, în detaliile lor, cele șapte romane și mai ales *Păsările*. Mai înainte însă, găsim nimerit să discut două lucruri care îi definesc opera (dacă operele se pot „defini”), îi conturează teritoriul pe harta prozei românești.

Cel dintîi privește maniera cărților sale, în ceea ce au ele ireductibil. Fascinați de formula lor confesivă, analitică, teoretică, ideologică, „eseistică” și cum va mai fi fost năruită, seduși ori iritați de ea, criticii care au comentat proza lui Ivasiuc s-au oprit mai ales la acest nivel, constatîndu-i aici — atunci cînd i-au constatat-o — „originalitatea”. Disecția comentariilor, nu o dată extrem de fină, a mers totuși rareori mai departe, încît *stilul* lui Ivasiuc a fost caracterizat — ca să recurg la o singură formulare — drept unul al analizei febrile. Cît „ireductibil” sălășluiește într-un asemenea tip de interpretare vom vedea mai încolo. Cert este că ea a condus cu oarecare ușurință la schițarea unui întreg gen

proxim, cuprinzându-i pe analiștii interbelici, adică pe Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, apoi pe Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, într-o listă încă mai lungă.

Acceptînd deocamdată limitele relativ precise ale acestei clase romanești, „proustiene“, notele strict personale ale prozei lui Ivasiuc rămîn încă de găsit. Și le vom găsi, poate, coborînd și mai mult în structura lor stilistică, pînă la sintaxă și lexic. Aici romanele autorului nostru (altfel îndeajuns de variate, după cum iarăși se va vedea) au, fie și doar la o repede ochire, o evidentă omogenitate, oferînd aceleași constante indubitabile. Corect calculate și — mai ales — interpretate, s-ar putea să aflăm în ele un bun temei pentru o reconstituire în-sens invers, de jos în sus a „manierii Ivasiuc“.

O putem observa pe un eșantion oarecare, cum e următorul, desprins din primele pagini ale primei cărți (mă opresc la acesta — de altfel des citat de comentatorii romanului — pentru frumusețea lui în ordine simbolică, independentă de chestiunea stilistică): „Am desfăcut stiloul încet și, pe foaia albă care trebuia să fie prima pagină a scrisorii aces-teia, am început să desenez un neuron, celulă pentru al cărei studiu mi-am petrecut sau, hai să spun adevărul, căreia mi-am dedicat aproape întreaga mea viață. Forma ei, pentru că, după cum știi, sînt neuromorfolog. Ani de zile am căutat să surprînd forma exactă a acestei celule și a arborizațiilor ei complicate, făcînd eforturi să aduc în plan — schemă și desen, — complicatele ei funcțiuni intime, mecanismele ei intricate. Dacă aș fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie: «Nimic nu are sens dacă nu e adus în spațiu și plan». Formele aveau un sens și o existență, o realitate indiscutabilă, care mă apăra de toate greutățile. Structurile celulare, care pentru tine, ca și pentru colegii tăi, sînt doar niște obiecte de studiu pentru examen, pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată și reală, în care orice mecanism își are neapărat forma, conturul, și e despărțit de celelalte lucruri, chiar dacă numai

printr-o greu sesizabilă margine fină¹. Putem opri citatul în acest punct, îl putem continua sau îi putem alătura altele, culese din oricare pagină a romanelor. Rămânând la acesta, remarcăm imediat că frazele au o sintaxă bogată, o desfășurare amplă, în perioade care dezvoltă din aproape în aproape temele, prin „arborizații complicate“, cum spune personajul din *Vestibul* despre forma celulei. Amplă dar nu și lentă, dimpotrivă²: ritmul e rapid, mai puțin al scrierii cit al gândirii, sensurile tind să gliseze pe deasupra cuvintelor cu viteza asociațiilor mentale. E o primă diferență față de perioada proustiană: conștiința personajului, imprimată în sintaxa frazelor, nu mai primește în liniște valul copleșitor al gândurilor și amintirilor, ci năvălește ea înspre „mecanismul intricat“ al gândirii, încercând să intre în ritmul lui și să-i înțeleagă din mers funcționarea. Cu alte cuvinte, ceea ce puteam numi voluptuoasă pasivitate proustiană a rememorării lasă locul unui activism năvălaș. Pe de altă parte, nici lexicul nu mai are senzualitatea aceleia proustian, sau și-a pierdut felul acela de senzualitate, datorită unei foarte puternice tendințe de neologizare. O analiză statistică riguroasă ar oferi în această privință — cu certitudine — date elocvente. Preponderența neologistică e în bună măsură o consecință a opțiunii pentru maniera simbolică, eseistică, abstractă. Stilul pasajului despre schița de neuron și al întregii proze a lui Ivasiuc își are marca de personalitate în

1 *Vestibul*, Editura pentru literatură, 1967, p. 10—11.

2 E momentul să arăt că de o analiză a frazei lui Ivasiuc s-a apropiat cel mai mult Ovid S. Crăhmălniceanu, care a apreciat la apariția *Vestibulului* „Facultatea autorului de a se mișca aproape exclusiv în sfera psihicului și de a-și forja un limbaj adecvat acestui sondaj obstinat“ (*În locul unui bilanț al prozei la capătul anului 1967*, în *Viața românească*, an XX, nr. 12, decembrie 1967, p. 106) și a notat — tot în trecere — pe marginea *Intervalului* că „Al. Ivasiuc și-a forjat un stil adaptat fericit investigațiilor sale în conștiința personajelor. Fraza lungă, nervoasă, care se întoarce neobosită asupra nuanțelor, are o putere perforantă și o suplete metalică“ („*Interval*“ de Al. Ivasiuc, în *Viața românească*, an XXI, nr. 6, iunie 1968, reluat în *Piinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, 1981 — aici p. 225).

acest mixaj între tiparele proustiene și limbajul speculației teoretice, cu caracteristica suplimentară a vitezei sporite de desfășurare. Rezultatul e o „frază” originală, care face din Ivăsiuc unul dintre acei prozatori recunoscutibili de cum îți arunci privirea pe o pagină. Calitate importantă, teribilă și rară, chiar dacă — sigur că da, au avut dreptate cei ce au sesizat faptul — ea își poartă cu sine reversul „grabei”, câteodată ilustrate de neglijențe, și al „aridității”, uneori mai accentuate. Na întotdeauna, căci tensiunea ridicată a analizei se dovedește capabilă să restituie sub o formă nouă senzualitatea scriiturii, perceptibilă acum ca plăcere a jocului cu abstracțiunile, devenite în felul lor „concrete”, palpabile și voluptuos-familiare: fraza lui Ivăsiuc ne ajută să intrăm într-o epocă ulterioară spaimei din arghezianul *să pipăi și să urlu „este”*.

La alt nivel însă în legătură cu acest mod stilistic, tipul prozei lui Ivăsiuc oglindește atmosfera și retorica unui întreg moment literar și cultural. E al doilea lucru la care spuneam că mă voi opri înainte de a privi mai îndeaproape drumul de la *Vestibul* la *Racul*. Ivăsiuc a apărut ca prozator în acea perioadă a dezghețului euforic, tradus la scara literaturii în citeva caracteristici cvasi-generalizate. Erau anii când poezii se grăbeau să-și desearce în versuri blagiene bogăția sufletească, prozatorii plonjau în abisurile psihologiilor „adevărate” și porneau să exploreze realitatea în plină prefacere, criticii gesticulau călinescian, emițind în flux continuu aprecieri generoase. Nu reduc — spunând acestea — polimorfismul etapei culturale respective la un portret-robot; îi aleg — doar — curentul principal. La un bun palier valoric, proza lui Ivăsiuc îl ilustrează, până la un punct, cu fidelitate. Întii, prin setea nepotolită de confesiune — a personajelor dar și a autorului însuși, ipostaziat în ele. Apoi, prin fascinația modelului social și politic nou, tipică epocilor de schimbare, când în locul calculelor calme domină hotărârile momentane, abrupte, declanșatoare de mari consecințe. Un prim rezultat e chiar conștiința trufașă a splendorii omului, dezvăluit în poezie ca plutitor — între altele — printre stele și în proză

ca jocheu al „puterii“. Între nevoia de confesiune și aceea de înțelegere a istoriei pe care o traversează, între atracția centripetă a interiorității și aceea centrifugă a exteriorității s-a născut și un tip special de „fetișism“ al limbajului, definitiv pentru o întreagă epocă literară și extrem de interesant în motivațiile și implicațiile sale. Lingă *păsările, caii* (de preferință albi) și *pietrele* aglomerate în rețeaua simbolică a prozei și mai ales a poeziei de atunci, *cuvintele* au fost și ele invocate cu un patetism aparte, mai curînd instinctual decît cerebral, ieșit nu dintr-o profundă meditație teoretică (po(i)etică), ci din sentimentul că limbajul și-a oferit în sfîrșit serviciile întru deplină revelare a adevărului ființei și al lumii. În loc ca sensul existenței sale să fie *a trăi pentru a scrie*, literatul parcurgea cu grăbire drumul lui *a scrie pentru a trăi plenar*, pentru a se pătrunde și mai bine de clocotul vieții sale interioare și de al aceleia a noii societăți. „Ființe“ ele însele, *cuvintele* i-au stat în preajmă, străduindu-se să prindă în pagină cit mai mult din prea-plinul sufletesc. Parcă pentru a vorbi despre asemenea lucruri, personajul din *Interval*, om al acelei perioade, rememorează contactul său puer cu cărțile: „Pe vremea aceea luam literatura drept viață și eram impresionat, voiam să comunic și să leg experiența, sau ce mi se părea mie experiență, cu poveștile copilariei mele, cuvintelor din carte voiam să le găsesc un corespondent în cuvintele nevorbite, dar totdeauna în pragul de a fi exprimate ale bunicii, care întovărășeau mereu tăcerile noastre comune. Și nu știu cum, crezînd într-un fel de comuniune interioară a tuturor înrudiților, îmi închipuiam că bunica știe deja ce citeam eu, că la rîndul ei a înțeles și a citit tot. Aveam cîncisprezece ani, și poate de aceea“³. Confuzie între literatură și viață, patetism al comuniunii interioare... Dacă facem o analogie metaforică între starea preadolescentului Chindriș, personajul din *Interval*, și momentul cultural al apariției lui Ivăsiuc, am putea spune că

3 *Interval*, Editura pentru literatură, 1968, p. 43.

se consuma atunci — nu-i așa — o nouă „adolescență” a literaturii naționale. Frapantă mi se pare observația — prezentă în confesiunea lui Chindriș — privitoare la „cuvintele nevorbite”, îndărătul cărora s-ar ascunde miraculoasele vibrații interioare. În anul imediat următor, un poet care a fost și el un om al timpului său avea să lanseze ideea tulbure a „necuvintelor”.

O asemenea punere în ecuație a momentului cultural din a doua jumătate a deceniului șapte oferă noi argumente pentru ideea *reprezentativității* lui Ivăsiuc. La care trebuie imediat adăugat că ea s-a sprijinit — așa cum nu s-a întâmplat în cazul majorității colegilor săi de acțiune literară — pe o vocație speculativă în măsură să-l conducă la o reală conștiință de sine. Ivăsiuc a făcut ca nimeni altul la acea oră eforturi pentru a înțelege sensul de înaintare a literaturii autohtone și de configurare a unei noi structuri intelectuale. Romanele dar mai ales eseurile sale trebuie citite și ca documente extraordinare ale acelei campanii de cunoaștere întreprinse pe cont propriu⁴. Discutind o serie întreagă de concepte filozofice și estetice, Ivăsiuc a încercat să construiască un fundament ideologic efervescenței literare la care asista și totodată contribuia. Inteligența vizionară (dacă se poate spune așa) și simțul social acut l-au ajutat să-și formeze un stil al problematizării concretului social-cultural și — ca urmare — să formuleze un set de teze echivalent cu un posibil program de generație. Unul pornit — de pildă

⁴ O sugestie în cronica lui Paul Georgescu la *Păsările*: „el este unul dintre foarte puținii prozatori contemporani, înțelegând prin «contemporan» pasiunea pentru problemele actuale, acute și reale, ale societății în care trăim și pe care, constituind-o, ne constituim noi înșine; prin prozator contemporan înțelegând, de asemenea, o anumită sensibilitate, specifică unei vremi anumite, sinceră și receptivă la nou. [...] Ivăsiuc e un sincron [...] A face literatură sincronă presupune, pe de o parte, un fenomen de concordanță a sensibilității, pe de altă, de creație problematică și tipologică” („*Păsările*” de Al. Ivăsiuc, în *Viața românească*, an XXIV, nr. 2, februarie 1971, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973 — aici p. 136—137).

— chiar de la ideea necesității unei atitudini programatice: „Nimeni nu poate crea, și nu creează, în afara unui program, creația în fiecare clipă este un răspuns la lume, la un univers social-istoric față de care luăm atitudine. O artă în afara de atitudine este un nonsens și de aceea arta este oricând o manifestare a libertății pentru că presupune o alegere”; mai departe venind și precizarea că trebuie ajuns la „o intenționalitate clară a programului social autentic. Adică avem nevoie de construcția unei culturi, nu spontan, ci conștient”⁵. Program bazat — pe de altă parte — pe ideea obligatoriei convergențe a acțiunii culturale, cu profit pentru valoare: „e un adevăr recunoscut îndeobște că valoarea artistică e mare atunci cînd arta reflectă esențial pe creator și devine și mai mare atunci cînd depășește ego-ul individual și își trage seva de la un supra-ego colectiv, al unei generații, al unui loc și al unei istorii; pînă la supra-ego-ul umanității”⁶. Modelul propus cu consecvență de Ivasiuc a fost acela al generației pașoptiste, care a fundamentat „o ideologie a progresului specific, constituind un prim model de dezvoltare organică”⁷ prin felul cum a imbinat „romantismul revoluționar cu un program practic de construcție”⁸. Modelul pașoptist se caracterizează — în viziunea lui Ivasiuc — prin „două dubluri de deschidere: în afara, și în profunzimile conștiinței poporului; înspre trecut, dar și înspre viitor. Surprinderea finetii dialectice a raportului «cultură populară și cultură universală», a rigorii și entuziasmului, a evoluției și organicității, a păstrării și schimbării, o realizează o generație strălucită, sintetică, deschizătoare de drumuri, făcînd posibilă apariția literaturii marilor clasici. De fiecare dată cînd această sinteză (care capătă mereu alți termeni) s-a rupt, cultura română a intrat într-o stare de criză”⁹.

⁵ *Pro domo*, Editura Eminescu, 1974, p. 67.

⁶ *Universul prozei și necesitatea*, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 11 (802), 14 martie 1968, p. 7.

⁷, ⁸ *Pro domo*, ed. cit., p. 102, p. 67.

⁹ *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 103.

— chiar de la ideea necesității unei atitudini programatice: „Nimeni nu poate crea, și nu creează, în afara unui program, creația în fiecare clipă este un răspuns la lume, la un univers social-istoric față de care luăm atitudine. O artă în afara de atitudine este un nonsens și de aceea arta este oricând o manifestare a libertății pentru că presupune o alegere”; mai departe venind și precizarea că trebuie ajuns la „o intenționalitate clară a programului social autentic. Adică avem nevoie de construcția unei culturi, nu spontan, ci conștient”⁵. Program bazat — pe de altă parte — pe ideea obligatorie convergențe a acțiunii culturale, cu profit pentru valoare: „e un adevăr recunoscut indeobște că valoarea artistică e mare atunci cind arta reflectă esențial pe creator și devine și mai mare atunci cind depășește ego-ul individual și își trage seva de la un supra-ego colectiv, al unei generații, al unui loc și al unei istorii, pină la supra-ego-ul umanității”⁶. Modelul propus cu consecvență de Ivăsiuc a fost acela al generației pașoptiste, care a fundamentat „o ideologie a progresului specific, constituind un prim model de dezvoltare organică”⁷ prin felul cum a imbinat „romantismul revoluționar cu un program practic de construcție”⁸. Modelul pașoptist se caracterizează — în viziunea lui Ivăsiuc — prin „două dubluri de deschidere: în afara, și în profunzimile conștiinței poporului; înspre trecut, dar și înspre viitor. Surprinderea finetii dialectice a raportului «cultură populară și cultură universală», a rigorii și entuziasmului, a evoluției și organicității, a păstrării și schimbării, o realizează o generație strălucită, sintetică, deschizătoare de drumuri, făcând posibilă apariția literaturii marilor clasici. De fiecare dată cind această sinteză (care capătă mereu alți termeni) s-a rupt, cultura română a intrat într-o stare de criză”⁹.

⁵ *Pro domo*, Editura Eminescu, 1974, p. 67.

⁶ *Universul prozei și necesitatea*, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 11 (802), 14 martie 1968, p. 7.

^{7, 8} *Pro domo*, ed. cit., p. 102, p. 67.

⁹ *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 108.

Asemenea fraze și altele altele asemenea lor (din care voi mai cita în interludiul despre eseistică), de o fermă tăietură, îl indică pe Ivăsiuc într-o postură minată de o desincronizare fără soluție de remediere în acel moment: avea toate datele pentru a juca rolul de „ideolog” al unei generații literare, însă colegii săi se lăsau purtați de maniera unei literaturi „de cuvinte”, încă dezordonată, refractară la perspectiva unei sistematizări și a unei reale coordonări. De altfel Ivăsiuc a fost poate întiiul care a făcut — și în orice caz l-a făcut din interior, punându-se în ultimă instanță și pe sine în cauză — „procesul” generației sale, cu o luciditate aproape neverosimilă, căci fenomenul nu apucase încă să se istoricizeze: „Am început să resimțim un mare plictis față de cuvinte, de prea multe cuvinte. [...] A fost un timp, pe care l-am trăit cu toții în anii din urmă, când am descoperit cu aviditate noi universuri, noi teorii, de pretutindeni, cuvinte noi, chiar numai pe jumătate înțelese. Nici acum nu trebuie să ne restrângem, nimeni nu ne cere și n-ar fi bine. Însă a sosit momentul sintezelor și adevărurilor proprii, mai tari prin sinceritatea lor decât doctele înșiruri de fraze¹⁰”. Se vede astăzi destul de bine că Ivăsiuc a avut intuiția unei deficiențe globale a literaturii din jurul său, novatoare și exuberantă la începuturile ei, dar prinsă prea repede într-o tendință de stagnare la acel nivel. De unde nevoia sa de a îndemna la un avans în ordinea profunzimii. Vorbind — de pildă — despre romanele pe care le scrisese, a ținut să arate că era deja nevoie (și sîntem abia în 1968!) de „un efort spre luciditate, spre atingerea unui realism care pentru noi nu este imitație, descriere a naturii, ci un proces de dezghiocare a ei, de continuă descoperire și eliberare din multiplele straturi care sînt în parte produsul propriilor noastre comodități de gîndire. Undeva, dincolo de noianul de cuvinte prin care denumim și acoperim lucrurile, dincolo de aparentele înșelătoare, există un real adevărat, compact, dur și izbitor spre vinătoarea căruia

10 *Pro domo*, ed. cit., p. 16.

trebuie să pornim¹¹. Când, după alți patru ani, Ivasiuc sprijinea pe versul eminescian ideea că „forma fără substanță nu există decît ca înșiruire de «cuvinte goale ce din coadă au să sune»¹², ea ar fi trebuit interpretată drept un avertisment.

Revenind: între datele personalității lui Ivasiuc și capacitatea epocii de a le înțelege și folosi a existat un nefericit defazaj. Ne rămîne ca, odată ce-l sesizăm, să urmărim raportul de fidelitate dintre gîndirea teoretică a lui Ivasiuc și singura operă de atunci care n-avea cum s-o refuze, ignore, minimalizeze: propriile sale romane.

III. UN INTERLUDIU: ESEISTICA

Cum nu voi mai avea — în acest comentariu — prilejul să revin la eseistica lui Ivasiuc decît pentru sumare ilustrări, să o privim încă o clipă. Cred că se va fi înțeles din analiza de pînă acum că întrebarea pe care am pus-o la început, legată de destinul mai puțin spectaculos al eseurilor decît al romanelor sale, nu avea un sens depreciator la adresa celor dintîi. Articolele lui Ivasiuc marchează o dată în istoria românească a genului și constituie în același timp un caz. Prea puțin comentate la apariția în volume, handicapate de faptul că receptarea imediată nu le-a plasat tocmai într-o poziție de egalitate cu cărțile de proză, ele pot oferi materia unei „revalorificări“.

O explicație a acestei situații ar putea fi — într-o primă instanță — diferența apreciabilă dintre scriitura eseurilor și aceea a romanelor lui Ivasiuc. Stilul arborescent și febril pe care l-am descris mai devreme nu este și al articolelor din *Radicalitate și valoare* și din *Pro domo*. Dimpotrivă: cu excep-

¹¹ În căutarea prezentului, în *Luceafărul*, an XI, nr. 28 (324), 13 iulie 1968, p. 7.

¹² *Pro domo*, ed. cit., p. 17.

țiile normale, frazele din cele două culegeri sînt scurte, „rezi“ în aparență, enunțiative, ceea ce le face — tot în aparență — „străine“ de maniera romanelor. Alt element care trebuie remarcat e că acest stil riguros s-a situat într-o poziție marginală față de canoanele autohtone ale genului (atita cît le putem aproxima). Eseul de mici dimensiuni a fost și este practicat la noi mai ales de critici și mai ales în varianta sprintară și „artistă“, ornată cu imagini cît mai plastice, divagantă la modul cochetăriei intelectuale. (De ce este așa — se poate discuta; să fie la mijloc nevoia de compensare „literară“ a criticilor?; să fie — din contra — o împrejurare în care iese mai clar decît în altele la iveală „literaturitatea“ imanentă discursului critic?; să fie altceva?). Modelele încă active ale eseului mic rămîn la noi Lovinescu, Zarifopol și Călinescu, în timp ce linia sobră a unor Maiorescu sau Vianu se dovedește prea puțin frecventată. În plus, ne lipsește aproape complet tipul eseisticii neliterare, foarte cultivat prin alte părți, menținut în zona de graniță dintre estetică, sociologie, politologie, filozofia culturii. Încît articolele lui Ivăsiuc, deloc „frumoase“, interesate doar să comunice rapid și eficace un anumit mesaj teoretic și decisiv marcate de meditația de natură social-politică și filozofică, au avut mai mult un succes de stimă decît unul de emulație. Semănau prea puțin cu eseistica „scipitoare“ practică la data respectivă (pînă cu cîtiva ani înainte, G. Călinescu o impulsionează puternic prin impactul seducătoarelor sale *Cronici ale optimistului*) și le putem cu greu alătura altele similare din anii scurși între timp (poate articolele din *Bloc notes*-ul lui Augustin Buzura, poate cele pe teme generale din ultimele cărți ale lui Mircea Iorgulescu, poate o parte din eseistica lui Norman Manea).

Asumarea aparenței de ariditate stilistică a însemnat pentru paginile din *Radicalitate și valoare* și *Pro domo* o pierdere benevolă, din plin compensată de forța clarității și a profunzimii ideilor, de fervoarea speculației, de spectaculozitatea demonstrațiilor și a demontării mecanismelor

ideologice. Cele două culegeri formează cea mai impetuoasă și mai coerentă afirmare de principii în câmp cultural din epoca postbelică românească. Marxist convins și pasionat, mereu activat de vocația sa speculativă, avînd plăcerea descoperirii și discutării contradicțiilor și a raporturilor deterministe, Ivasiuc e un eseist fascinant după ce te familiarizezi cu regula jocului său și intri în atmosfera programatismului tenace pe care l-a profesat. Conștient de ceea ce face, el a scris la un moment dat o *Cronică interioară* a rubricii sale de articole¹ și le-a descris exact în *Cuvîntul înainte la Radicalitate și valoare*: „Public această culegere de articole aproape fără nici o regie, pentru că reprezintă, pentru mine însumi chiar, descoperirea unor constante de gîndire nu într-o operație sistematică și deductivă, ci din privirea oricărui obiect. Despre orice aș fi vorbit, constat acum, introduceam într-un fel sau altul două troi idei care mi-au părut și îmi par încă esențiale. Acestea ar fi: Importanța demersului radical ca un prim pas important în creația operei de artă ca un univers congruent, apoi existența tensiunii contradicției ca un alt determinant al valorii. În sfîrșit, ca o idee mai generală și de «tactică și strategie», necesitatea absolută a ancorării în real, în istorie, în tensiunile epocii, condiția creației nu numai a operei de valoare, dar și a operei existente în conștiințe, factor de transformare a lumii.”²

Nu e locul să analizez în detalii sistemul ideologic al lui Ivasiuc. Îi voi puncta doar cîteva dintre componente. Autorul nostru l-a dezvoltat pornind de la un dat temperamental convertit în atitudine de gîndire sociologică și filozofică (o parte din studiile sale universitare mergînd — să ne amintim — în acest sens) și de la partizanatul unui principiu: atracția pentru explicarea mecanismelor de dincolo de înfățișarea sensibilă a lumii l-a condus către o vi-

1, 2 *Radicalitate și valoare*, ed. cit., p. 78—80, p. 5.

ziune deterministă și sociologică; iar principiul a fost acela al numitei „radicalități”, expus mai întâi ca atare într-un ciclu special de articole din *Radicalitate și valoare*. „Purtătorii radicalității” — găsim scris în primul dintre ele — „sunt marii neliniștiți, nemulțumiți, întorcînd spatele existenței, obsedați de demonul lor interior față de care nimic nu este destul de real și demn de respect.”³ Radicalitatea ar fi „o sursă a valorii, în toate domeniile”, căci „numai punctele de vedere radicale fac cu adevărat istoria”.⁴ Interesat de raportul dintre principii și realitate, dintre teorie și practica social-istorică și estetică, apoi „între individual și social, între individual și colectiv”⁵, Ivasiuc a atașat sistemului său de gândire un număr de concepte-cheie, cum sînt *continuitatea culturii*⁶, *vocația construcției*⁷, *determinarea istorică a conștiinței* (precum și a „formelor de manifestare culturală a ei”)⁸, *tensiunea interioară*⁹, *intenționalitatea și creația conștientă* („*Intenționalitatea* este caracteristica esențială a comportamentului inteligent”¹⁰; „Un ev luminat are norme de valori, conține o ordine interioară, emană criterii general valabile, este o epocă de creație conștientă și inteligibilă./ Desigur, nu canoane rigide care să înghețe creația, ci mijloace de a o fixa în conștiință./ Avem noi însă acum o poetică, sau trebuie s-o creăm prin efortul unor spirite îngemănate?”¹¹), *comunicarea între culturi*¹², *nevoia de acțiune*¹³. Merite îi vor fi — probabil — recunoscute lui Ivasiuc și pentru felul cum s-a raportat la ideea de *modernitate* culturală, atinsă de obicei de cercetătorii noștri literari în sensul limitat al „modernismului” interbelic și nu în acela al unui secol întreg de cultură euro-

3, 4 *Idem*, p. 11, p. 9.

5 *Pro domo*, ed. cit., p. 5.

6, 7, 8, 9 *Radicalitate și valoare*, ed. cit., p. 19, p. 74, p. 84, p. 115.

10, 11, 12 *Pro domo*, ed. cit.; p. 65, p. 99—100, p. 92—95.

13 *Idem*, p. 132.

peană. Ivăsiuc l-a tratat în mai multe prilejuri¹⁴ de la buna distanță a percepției globale, teoretice (cineva ar putea sesiza concordanțele de perspectivă dintre eseistul român și — să zicem — Hugo Friedrich!), la un pas de concluzia trecerii spre postmodernismul altei epoci culturale. Vom vedea că Ivăsiuc a vestit-o prin *Racul*.

În limitele deplinei omogenități, cel două cărți de eseuri oglindesc o evoluție prin accentuarea interesului acordat specificului artistic și literar (în *Pro domo* se îndesesc comentariile pe marginea unor cărți, a unor poeme, filme, expoziții). Faptul merită observat și pentru că apropie o dată în plus eseistica lui Ivăsiuc de proza sa: preocuparea obsesivă pentru *relații* și *raportări* între diverse planuri explică sub anumite unghiuri orientarea tematică a romanelor și — poate că mai important decît atît, deși critica n'a dat atenție acestui lucru — chiar structura lor. Pe care vom încerca s-o demontăm în continuare.

IV. ȘAPTE ROMANE (PLUS DOUĂ NUVELE)

Zece ani nu s-au dovedit de-ajuns pentru a limpezi graficul valoric al operei lui Ivăsiuc. Ca să nu mai vorbim despre diferențele flagrante de ierarhizare cu care critica i-a întâmpinat aproape fiecare nou roman: *Interval*, *Cunoștere de noapte*, *Păsările*, *Apa*, *Iluminări*, *Racul* au fost rînd pe rînd considerate mai bune sau mai slabe decît cărțile precedente. La apariția *Intervalului*, Ovid S. Crohmălniceanu îl socotea „o operă solidă, matur și curajos gîndită, interesantă, scoasă dintr-o experiență contemporană autentică” și își mărturisea „plăcerea” (iar la reluarea în volum „bucuriă”!) de a constata progresul față de *Vestibul*.¹

¹⁴ *Radicalitate și caloare*, ed. cit., p. 86—87, 126—127 și *Pro domo*, ed. cit., p. 57, 124—125.

¹ Loc. cit. (în volum, p. 221).

La al treilea roman, G. Dimisianu îl considera deasupra celorlalte două: „*Cunoaștere de noapte* este cartea lui Ivasiuc cel mai armonios construită”.² Aceeași judecată de valoare emitea și Lucian Raicu atunci când, salutînd apariția *Păsărilor*, prefera dintre primele trei romane *Cunoașterea de noapte*, mai puțin „arid” decît *Vestibul* și *Interval*.³ Mai reținut decît alți cronicari, Eugen Simion a recunoscut în *Păsările* „o carte mai convingătoare decît celelalte, de un epic în orice caz mai pur”.⁴ Chiar și *Apa* și *Iluminări*, cele mai slab receptate cărți ale lui Ivasiuc, au cunoscut aprecieri diferite. Al. Protopopescu a văzut în *Apa* un regres flagrant față de radicalitatea primelor romane, în timp ce Cornel Regman a apreciat că prozatorul e pe drumul cel bun.⁵ Mircea Iorgulescu a considerat și el *Apa* ca „foarte promițătoare pentru viitoarea evoluție a autorului”.⁶ Același Cornel Regman a scris despre *Iluminări* că „este și ea o carte pornită strict din cerebru”, dovedindu-se totuși „un roman care se citește cu viu interes, cel mai puțin obositor prin ticuri discursive și steril comentariu dintre toate romanele-dezbateri ale lui Ivasiuc”.⁷ În sfîrșit, în timp ce Paul

² Al. Ivasiuc: „*Cunoaștere de noapte*”, în *România literară*, an II, nr. 9 (21), 27 februarie 1969, p. 9, reluat în *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, 1970 — aici, p. 108.

³ Alexandru Ivasiuc: „*Păsările*”, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p. 9, reluat în *Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973 — aici, p. 326.

⁴ Al. Ivasiuc: „*Păsările*”, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p. 3, reluat în *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a doua, Editura Cartea Românească, 1978 — aici, p. 513.

⁵ Într-un dialog între cei doi critici, *Ce e nou la Alexandru Ivasiuc?* în *Tomis*, an IX, nr. 2 (112), februarie 1974, p. 7 și 14, reluat de Cornel Regman în *Coloquio*, Editura Eminescu, 1975, p. 316—327.

⁶ Alexandru Ivasiuc: „*Apa*”, în *Luceafărul*, an XVI, nr. 51 (608), 22 decembrie 1973, p. 2.

⁷ Alexandru Ivasiuc — *din nou cel vechi*, în *Viața românească*, an XXVIII, nr. 10, octombrie 1975, p. 47, 50.

Georgescu a văzut în *Racul* „cea mai bună carte scrisă de Ivăsiuc”⁸, Dan Culcer i-a semnalat „neîmplinirile”.⁹

Toate aceste variații de apreciere nu pot fi înțelese în afara discuțiilor copioase asupra modificărilor de formulă petrecute de-a lungul șirului celor șapte romane. Simplificând lucrurile, *Vestibul*, *Interval* și *Cunoaștere de noapte* sint lungi confesiuni ale cîte unui personaj întors înspre trecut, apoi *Păsările*, *Apa* și *Iluminări* compun o etapă „epică”, multiplicînd personajele și plasîndu-le într-un prezent al evenimentelor, pentru ca *Racul*, roman parabolic, să prefigureze un al treilea etaj al operei.¹⁰ În funcție de gusturi și prejudecăți, criticii romanelor au apreciat o manieră sau alta, distanța dintre opțiuni nepermițînd conturarea cît de cît a unui consens privitor la adevăratele virfuri valorice ale prozei lui Ivăsiuc. Extrem de semnificativă mi se pare fluctuația de ierarhizare din interpretările lui Nicolae Manolescu, probabil criticul cel mai apropiat de scrisul autorului nostru. După ce crezuse la apariția *Vestibulului* că „romanul e, spre sfîrșit, tot mai puțin interesant”¹¹, adăugînd doi ani mai tîrziu că finalul e „ratat” și *Cunoaștere de noapte* e „superior, incontestabil, primelor două romane”¹², Nicolae Manolescu a revenit și a numit *Vestibulul* „cea mai originală și mai valoroasă” dintre primele cărți¹³.

8 *Un roman al liberului arbitru*, în *România literară*, an X, nr. 4, 27 ianuarie 1977, p. 8.

9 *Bolgia pentru un fluture*, în *Vatra*, an VII, nr. 2 (71), 20 februarie 1977, p. 9, reluat în *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, 1981 — aici, p. 141.

10 Vezi și sistematizarea lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 243.

11 Al. Ivăsiuc: „*Vestibul*”, în *Contemporanul*, nr. 34 (1089), 25 august 1967, p. 3.

12 Al. Ivăsiuc: „*Cunoaștere de noapte*”, în *Contemporanul*, nr. 23 (1182), 6 iunie 1969, p. 3.

13 *Arca lui Noe*, col. cit., p. 234.

„aproape o capodoperă“¹⁴ Spectaculoasa reevaluare se sprijină pe mai multe straturi de cauze. Una și cea mai simplă o constituie încheierea operei și distanțarea ei în timp, permițând cele dintâi operații de clasare „obiective“, desprinse de conjunctura apariției romanelor. Nu e exagerat a spune că impactul lor inițial, înșelător, a influențat (și e firesc pînă la un punct să fie așa) destule din propozițiile critice pe care le-am citat. A doua cauză e fără doar și poate valoarea de radicalitate (iată și cei doi termeni de pornire ai eseisticii lui Ivasiuc!) a etapei reprezentate de *Vestibul* și caracterizate de o tehnică românească atractivă prin nou-tate. În sfîrșit, a treia cauză ar putea sta în orientarea criticului, la ora cînd scria *Arca lui Noe*, mai ales înspre chiar acest tip de valoare, căci obiectul studiului său era evoluția limbajului românesc, a tehnicilor narative. Așa se explică accentul pus pe caracterul „polemic, obiectiv polemic“ al manierei din primele trei cărți ale lui Ivasiuc, „într-un moment în care romanul redevenise, pentru două decenii, descriptiv, social și nepsihologic“.¹⁵

Acestea fiind zise și ținînd cont că au trecut între timp alți cîțiva ani de „distanță“, cred că e cazul ca relieful mișcător al operei lui Ivasiuc să-și înceapă fixarea într-o judecată critică stabilă. Și e momentul să spun că, între radicalismul *Vestibulului* și — la celălalt capăt — al *Racului* (fiecare în felul său, în formule diferite), piesa esențială și vîrfurile valorice rămîn *Păsările*, roman în al cărui corp se suprapun cele două extreme, topite într-o construcție atentă și ridicate la un înalt grad de expresivitate literară. Ceea ce urmează a fi demonstrat. În spațiile dintre cele trei repere își găsește locul, fiecare pe treapta cuvenită, restul

14 *Criză și iluminare*, prefață la Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, ediția a IV-a, B.p.t., Editura Minerva, 1977, p. 5. (Ivasiuc însuși spusese odată — subiectivități auctoriale! — că, recitînd pagini din *Vestibul*, l-a cuprins „o mare, o îngrozitoare dezamăgire“ (dintr-un interviu de Florin Mugur, în *Argeș*, an VII, nr. 6 (73), iunie 1972, p. 7).

15 *Arca lui Noe*, vol. cit., p. 238.

de patru titluri, într-o simetrie poate nu tocmai întâmplătoare a distribuției: *Interval* și *Cunoaștere de noapte* între *Vestibul* și *Păsările*, iar *Apa* și *Iluminări* între *Păsările* și *Racul*.

1.

„Un roman ca acesta consacră un prozator“, scrisese același Nicolae Manolescu în debutul cronicii despre *Vestibul*, deschizând astfel bibliografia critică a operei lui Ivasiuc cu o propoziție triumfală (pe care, în paranteză fie spus, cronicarului i-a plăcut s-o reia în câteva rânduri¹). Cartea a stîrnit analize interesante legate de natura ei „analitică“. O parte din comentariile de atunci și din cele ulterioare pe aceeași temă am inclus în secțiunea *Referințelor critice* de după „textul“ *Păsărilor*. La aproape două decenii de la apariția *Vestibulului*, timp în care — să nu scăpăm faptul din vedere — s-a acumulat o întreagă literatură, conducînd în jurul lui 1980 către importante modificări de viziune literară și — deci — și de percepție a lecturii, unul dintre cele mai importante puncte în înțelegerea primului roman al lui Ivasiuc mi se pare a fi devenit *construcția* lui. Primilor cititori, *Vestibul* li s-a părut interesant, tensionat în ideile dezvoltate, dar destul de lax în scriitură, curgînd leneș, prin divagații cărora li s-a adus nu o dată, fără sfială, reproșul de ariditate, dezordine, prolixitate. Recitit astăzi, romanul îmi apare — la polul opus — de o limpezime cristalină a construcției. Dacă autorul a ales aspectul unor scrisori așternute pe hîrtie de un medic neuromorfolog cinquagenar, îndrăgostit subit și în secret de o studentă a sa, critica de întîmpinare s-a grăbit să vadă în fluxul introspecției o materie psihologică defulată aleatoriu. Însă dezordinea asociativă a confesiunii nu e decît o capcană.

¹ În citata prefață la *Păsările* și în *Alexandru Ivasiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9.

Primul lucru care trebuia observat acum este că în cele patru părți ale romanului, care pendulează sistematic între prezentul confesiunii și trecutul rememorării, amintirile doctorului Ilea sînt ordonate cronologic. Continua interferare a planurilor temporale și folosirea proustienei alunecări în amintire datorită unui element evocator au putut susține impresia de aleatoriu. Însă episoadele re trăite de medicul îndrăgostit aduc, rînd pe rînd, la suprafața conștiinței sale și la a textului cărții principalele etape ale existenței: copilăria (episodul torturării veveriței, mult citat) și adolescența (episodul furiei studentești colective) — în partea I; tinerețea (cu numeroasele scene din războiul făcut după absolvirea facultății) — în partea a II-a; maturizarea în impactul cu politicul (episodul comunistului torturat) — în partea a III-a; și maturizarea profesională, științifică (opțiunea între dogmă și adevărul cercetărilor de laborator) — în partea a IV-a.

Astfel repartizată, materia confesiunii își semnalizează din cînd în cînd, cu oarecare regularitate, dublul statut: în ordinea confruntării personajului cu sine, dar și în aceea a progresiei romanului. Prima secțiune pornește cu un pasaj care explică deopotrivă începerea scrisorilor ca modalitate de introspecție și demarajul cărții înseși ca „roman din scrisori”: „Prima dificultate începe de la titlu” etc.² A doua parte începe și ea cu o frază în regim dublu: „S-ar putea să fie într-adevăr un nou capitol.”³ Al scrisorilor către fată sau al romanului? Și una și alta, bineînțeles.⁴ La debutul părții a treia întîlnim chiar deconspirarea unei gradări epice premeditate: „Evenimentele pe care într-a-

2, 3, *Vestibul*, Editura pentru literatură, 1967: p. 5, p. 71.

4 Avea dreptate Mircea Martin să observe că „Alexandru Ivăsiuc face roman dintr-un jurnal intim și are, în același timp, ambiția de a ține jurnalul acestui roman.” (*Alexandru Ivăsiuc: „Vestibul”, în Amfiteatru*, an II, nr. 23, noiembrie 1967, p. 371, reluat în *Generație și creație*, Editura pentru literatură, 1969 — aici, p. 115).

devăr n-am reușit să le uit niciodată au survenit ceva mai tirziu. Pe măsură ce povestirea mea se apropie de el⁵ etc.⁵ Pentru ca ultima parte să se încheie cu o sentință sintetizatoare a semnificațiilor cărții, revelindu-i liniile de convergență: „Dar mai ales trebuie să-ți spun că nu există soluție unică. Nu există.”⁶

Coborînd în structura *Vestibulului* și ajungînd la tehnologia efectivă a confesiunii, consecvența de metodă e mai clară și a fost sesizată de toți comentatorii, care au scris despre ea destule lucruri subtile. Putem spune că regula de avansare a cărții are doi timpi: „pierderea” într-o digresiune, în relatarea cîte unei senzații, întîmplări, a unui episod etc., fie ele prezente ori trecute, urmată de ridicarea la *simbol* (cuvînt repetat obsesiv în scrisorile doctorului Ilea). Un exemplu: „Poate că teama a fost într-adevăr cea mai puternică, și i-am inclus pe toți cei de-acolo într-un simbol pe care l-am construit eu, cu toate că povestea este într-adevăr reală și degradantă.”⁷ „Simbolizarea” respectivă e obligatorie pentru integrarea faptelor în logica gîndirii personajului, învățat pentru totdeauna cu un regim de claritate a existenței: „Eu sînt om de știință exactă, vreau să spun că lucrurile pentru mine sînt ce sînt. Arborizațiile dendritelor din substanța nervoasă nu sînt decît aceste arborizații, pe care le distingem cu meticulozitate, le învățăm exact și nu lăsăm loc pentru nici un fel de improvizație. Fiecare lucru distinct și la locul său.”⁸ Rigoarea principială a personalității sale intră în tensiune cu tendința entropică a confesiunii, asaltate de amintiri și risipite în detalii. De o parte stă ordinea gîndirii, de cealaltă dezordinea vieții. Disecînd continuu faptele, punînd totul sub lupa analizei, doctorul Ilea aplică — în fond — un mod de a supune entropia, de a suprapune ficțiunea ordinii peste realitatea haosului: „Trebuie să mă opun prin lucrurile adînci din mine, în care

5, 6, 7, 8 *Vestibul*, ed. cit., p. 191, p. 278, p. 144; p. 53.

am crezut toată viața, valabile acum, împotriva dezordinii sentimentelor, excesului și oricărui extaz, în care mi-e frică să nu alunec.⁹; „trebuie să-mi reiau scrisul. Primăvara crăpase deja sub presiunea amintirilor și singura posibilitate de salvare era să le orînduiesc, deși pînă acum din asta n-a izvorit liniște.“¹⁰ Novoia acestei substructuri ordonatoare, chiar dacă — după cum vedem — ea nu izbăvește tensiunea interioară a personajului, e cu atât mai mare cu cît doctorul înțelege mai acut aberația haosului, egală cu violența: el se pătrunde de „caracterul absolut orb al universului în care trăim, unde nu există nici un fel de pedeapsă sau recompensă. Marile probleme au un caracter total autonom și implacabil, ca seceta, care e cea mai mică dintre toate forțele, sau furtuna pe mare.“¹¹; și: „Încetul cu încetul, în ani de zile, am confundat sau poate că am avut dreptate, în orice caz am legat violența și crima de descompunere și dezordine.“¹²

Rigoarea construcției romanești a „introspecției“ din *Vestibul* își poate afla un element probant în plus dacă aducem în discuție încă un lucru, nesesizat pînă acum. Pentru a vedea despre ce e vorba, pornesc de la semnalele pe care doctorul Ilea le emite din fuga condeiului privitor la statutul scrierii sale: o numește undeva „fals jurnal“¹³, în altă parte vorbește de „pseudoscrisori“.¹⁴ Confesiunea are — așadar — o ciudată ambiguitate. „Subiectul“ recunoaște singur că „rămîne de văzut din ce motive ascunse“ o așterne pe hîrtie.¹⁵ Mergînd mai departe, notează despre femeia cunoscută în război și despre tînăra studentă căreia i se „adrează“: „nu sînt chiar sigur că ea atunci și tu acum, într-un moment atât de deosebit, într-adevăr sînteți obiect de cunoaștere și nu de regăsire“.¹⁶ Ceea ce înseamnă că apariția studentei în viața lui Ilea ar putea fi nimic altă decît conștientizarea a ceva deja existent în ființa doctorului. Dacă mai citez și cuvintele prin care recunoaște către sfîrșit că ea reprezintă „înruparea a nenumărate frustrații“¹⁷ se înțelege deja

9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 *Idem*, p. 13, p. 200, p. 166, p. 230, p. 169, p. 193, p. 168, p. 178, p. 247.

Încotro mă îndrept: romanul suportă fără greutate o interpretare freudiană, în care silueta studentei e un substitut al subconștientului lui Ilea. Toate trăsăturile ei, își dă el seama, „participau la un fel de somn al ființei”.¹⁸ Din acest „somm” al subconștientului încearcă neuromorfologul nostru să se „trezească” scriindu-și „pseudoscrisoriile”. Iar disciplina structurii de suprafață a personalității sale, corset disperat al rebelelor tensiuni interioare, ordonează totul și imprimă și cărții o arhitectură în consecință. Operațiunile de explorare a subconștientului se încheie în clipa în care, după ce scrisese că se poate lipsi de prezența fetei („consecința existenței tale devenise mai importantă decât existența însăși”¹⁹), doctorul simte nevoia să o vadă („mi-e dor de tine și voi căuta să te întâlnesc cât se poate de repede”²⁰), căci ea a încetat să fie o siluetă simbolică, la care te raportezi mental, și a (re)devenit una reală: „Nu mai erai un simbol și nici o sfântă, pierduseși, e adevărat, ceva din încărcătura ta, să-i spunem de transcendent, însă aveai avantajul de a fi o fată vie”.²¹

Vestibul conține — cu un rol important în economia cărții — și un câmp problematic al scrisului și al lecturii. Introspecția personajului fiind făcută sub forma „falsului jurnal” (variantă a vechii convenții a memoriilor „găsite” și doar „transcrise” de autorul de pe copertă) și nu a monologului interior înregistrat de un autor implicat, gradul de plauzibilitate și de autenticitate psihologică e superior celui din *Interval* și *Cunoaștere de noapte*. Psihanaliza la care doctorul se supune în scris e — în fond — un act de lectură a propriei sale conștiințe. Apare în carte și un scurt episod având în centru problematica lecturii ca atare: personajul scoate din bibliotecă *Madame Bovary* a lui Flaubert și începe să citească. Romanul îl acaparează treptat, modificându-i spectaculos starea de spirit: „Viteza mea de lectură devenise febrilă, fotografiam frazele storcându-le de

18, 19, 20, 21 *Idem*, p. 90, p. 192, p. 239, p. 248.

conținut și nu mai observam ceea ce mă bucura cel mai mult înainte, cuvintele, modul cum se împreună substantivele cu adjectivele sau sonoritatea lor.²² Ilea se transformă astfel dintr-un cititor superior într-unul „naiv“, care „trăiește“ poveștile din carte („am continuat, ca în copilărie, să mă identific cu personajul principal“²³); trece granițele estetice ale literaturii și o transformă în „viață“, făcând — într-un fel — confuzia de planuri despre care am vorbit atunci când am schițat profilul momentului cultural. E un mod — riscant pentru cititor, căci îl oferă manipulării — de a abandona specificitatea operei literare în favoarea iluziei trăirii, a mimesisului compensatoriu: „Îmi era imposibil să uit CE se întâmpla, pentru modul CUM o povestită întâmplarea.“²⁴ Radu G. Teposu a analizat cu finețe episodul, pornind însă de la premiza „inautenticității“ lui Ilea și interpretând într-un sens livresc metamorfoza neurologului-cititor: „în loc să fie încântat, ca până acum, de pura literalitate a textului, e din ce în ce mai fascinat de literaritatea lui“²⁵. Episodul indică, totuși, o trecere inversă, de la voluptatea livrescă la implicarea — ziceam — „naivă“. Analizându-și retrospectiv comportamentul, doctorul deduce existența unui „tip de bovarism mult mai larg, din care facem toți parte“²⁶. Să adaug și faptul că tot către o abandonare a „cărții“ și o scufundare în „viață“ îl povățuise pe Ilea, în război, un pacient al său, ofițer, emițător al unui soi de tablă de legi: „Să nu le mai citești. Trăiește și, dacă poți, trage concluzii. Să nu te îndepărtezi niciodată de la ceea ce ai văzut singur. Să nu faci referințe livești.“²⁷

Secvențele de acest fel, legate de restul cărților, își au rolul lor în constituirea planului autoreferențial al *Vestibulului* și — în ultimă instanță — în instituirea structurii sale

22, 23, 24 *Idem*, p. 78, *ibid.* *ibid.*

25 *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 141.

26, 27 *Vestibul*, *ed. cit.*, p. 78, p. 109.

de ansamblu. Ilea are tot timpul o dublă conștiință a ceea ce întreprinde: meditează asupra existenței proprii, dar — în același timp — și asupra faptului că *o scrie*; se implică patetic, dar știe să fie și detașat, lucid; e și practician, și teoretician. Puse laolaltă, datele acestui dublu joc dau cărții un bun efect de profunzime. Fără să fi avut răgazul și — la rîndul lui — „detașarea“ necesară pentru a-și susține observațiile pe demonstrații, Mircea Martin a arătat în cronica la *Vestibul* că „Totul rămîne la o anumită distanță în această carte: eroul, față de propriul destin, autorul, față de propria creație. / Romanul își include critica“²⁸. Afirmția din urmă îl înscrie pe Ivăsiuc într-o linie a prozei dovedită ulterior foarte productivă la noi.

În cel puțin alte două privințe *Vestibul* e un roman limpede superior următoarelor două: întâi, printr-o intensitate a sentimentului pe care acelea n-au mai avut-o; și, în al doilea rînd, datorită „purității“ formulei introspective, încă necontaminate de tematica socială și politică instalată — vom vedea — în proporții excesive în „psihologismul“ din *Interval* și *Cunoaștere de noapte*. Legăturile personajului din *Vestibul* cu determinanții istorici sînt mai subtile: el se referă la „experiențele generației mele“²⁹, rememorează întinsele episoade din război, deci „istorice“ (incluzînd cîteva discuții de principii care fac pereche aceleia dintre Bologa și Klapka ai *Pădurii spînzuraților*³⁰, și nu pierde propriu-zis contactul cu epoca³¹, însă felul său de a gândi trece totul în speculație simbolică și ideologică, dacă nu chiar pur filozofică, și ne dă sentimentul că avem în față o ființă desprinsă de cotidian, de social și de legăturile acestuia din urmă. Un asemenea „pacient“ a oferit metodei analitice a lui Ivăsiuc șansa optimei adevări.

28 Mircea Martin, *op. cit.*, p. 120.

29, 30, 31 *Vestibul*, *ed. cit.*, p. 191, p. 101—109, 126—127 și 159—160, v. p. 252.

Interval a adus o schimbare a respectivei „metode”. Comentatorii prozei lui Ivăsiuc au înregistrat-o în trecere și n-au tras din ea vreo concluzie, nici la apariția romanului și nici mai târziu, când examenul critic a început să devină mult mai atent. Chiar și meticuloasa cercetare întreprinsă de Nicolae Manolescu din unghi naratologic a egalizat fără probleme primele trei romane ale lui Ivăsiuc în aceeași variantă a „ionicului”. Și totuși schimbarea fusese importantă — și pe deasupra ușor de observat: între confesiunea personajelor (două la număr) și cititor se afla interpusă o instanță auctorială, un narator care, chiar dacă dădea când și când cuvântul celor doi (Ilie Chindriș și Olga, reintilniți la mult timp după vechea lor legătură), instaurase totuși regula unei relatări la persoana a treia. De unde o primă scădere sub nivelul *Vestibulului*, căci apărea astfel o anume inadecvare — egală cu un grad de artificialitate — între febrilitatea introspectivă a personajelor, rămasă aceeași ca a doctorului Ilea, și distanța gramatical instituită de vocea naratoare, sporită de imperfectul verbal folosit. Subtilă și profundă ca și în *Vestibul*, autoscopia are totuși în *Interval* o doză de nefiresc, „subtil” și el, inaparent, infuzat fără puncte de stridență în întreg corpul cărții. Plus că alăturarea celor două procese de conștiință complementare crea o problemă suplimentară de autenticitate (de autenticitate literară, bineînțeles, a convenției și a construcției romanului, nu privitoare la cine știe ce fidelități realist-„mimetice”). Virginia Woolf în *The Waves* și Faulkner în *The Sound and the Fury* avuseseră la vremea lor ideea alăturării mai multor perspective narrative diferite asupra acelorași evenimente, însă au făcut-o împingând lucrurile la extrem și renunțând complet la orice intervenție a vreunor naratori exteriori, astfel încât coerența să vină de la sine, din luminarea reciprocă a relatărilor. Găsind nimerit să apeleze la o instanță auctorială, Ivăsiuc n-a gândit suficient — sau nu și-a pus deloc — problema

rezolvării noii situații în planul tehnicii românești. Extinzându-se de la unul la două personaje principale (cum s-ar fi întâmplat în *Vestibul* dacă ar fi adăugat și perspectiva studenței), n-a știut încă să „extindă” și formula narativă. „ecuația” cărții.

Rezultatele scrutării interioare nu ne mai sînt — așadar — oferite direct de către protagonist, ci printr-un intermediar. În planul epicii din roman, situația se repetă în cazul celui de-al treilea personaj însemnat: Petru, dispărut într-un accident. Fusesse soțul Olgăi, prin intermediul căreia îi sînt readuse în prezent frământările și „filozofia”. Sînt și alte personaje „narate” de către Olga și Ilie Chindriș. Recurența procedurii face ca problematica scrisului, contrală în *Vestibul*, să fie înlocuită în *Intercal* de problematica *povestirii*. Exersată continuu, spunerea de povești e dublată și de o „teorie” transparentă în mai multe locuri. De pildă acolo unde Olga simte că se transformă într-o instanță auctorială exterioară sieși: „Ca totdeauna cînd îmi amintesc de asemenea lucruri mă văd, mă imaginez, ca și cum aș fi persoana a treia, bine delimitată de mine, de persoana întâi”¹. „Așa cum fac și acum, cum fac din nou acum, după atîta vreme, gîndind despre mine la persoana a treia”². Sau cînd un fenomen similar i se întîmplă lui Ilie Chindriș: „Se lăsă în voia propriei lui voci, iarăși ceva străin, venit din afară, care se insinua în el și-i determina acțiunile și gîndurile.”³; „În vremea aceea continua să-și audă vocea, care devenea din ce în ce mai calmă, mai așezată”⁴. S-ar zice că, scriind aceste fraze, Ivăsiuc simțise imperativul unei rezolvări a contradicției dintre tensiunea mărturisirii și tihna impusă de înaintarea *povestirii*.

În același cîmp problematic se situează nu doar fraze izolate, ci și porțiuni mai întinse din carte. Bunăoară amintirile lui Chindriș despre copilărie, unde există cel puțin două

1, 2, 3, 4 *Intercal*, Editura pentru literatură, 1968, p. 72, p. 77, p. 20, p. 21.

rezolvării noii situații în planul tehnicii românești. Extinzându-se de la unul la două personaje principale (cum s-ar fi întâmplat în *Vestibul* dacă ar fi adăugat și perspectiva studentei), n-a știut încă să „extindă” și formula narativă, „ecuația” cărții.

Rezultatele scrutării interioare nu ne mai sînt — așadar — oferite direct de către protagonist, ci printr-un intermediar. În planul epicii din roman, situația se repetă în cazul celui de-al treilea personaj însemnat: Petru, dispărut într-un accident. Fusesse soțul Olgăi, prin intermediul căreia îi sînt readuse în prezent frământările și „filozofia”. Sînt și alte personaje „narate” de către Olga și Ilie Chindriș. Recurența procedurii face ca problematica scrisului, centrală în *Vestibul*, să fie înlocuită în *Interval* de problematica *povestirii*. Exersată continuu, spunerea de povești e dublată și de o „teorie” transparentă în mai multe locuri. De pildă acolo unde Olga simte că se transformă într-o instanță auctorială exterioară sieși: „Ca totdeauna cînd îmi amintesc de asemenea lucruri mă văd, mă imaginez, ca și cum aș fi persoana a treia, bine delimitată de mine, de persoana întâi”¹. „Așa cum fac și acum, cum fac din nou acum, după atîta vreme, gîndind despre mine la persoana a treia”². Sau cînd un fenomen similar i se întîmplă lui Ilie Chindriș: „Se lăsă în voia propriei lui voci, iarăși ceva străin, venit din afară, care se insinua în el și-i determina acțiunile și gîndurile.”³; „În vremea aceea continua să-și audă vocea, care devenea din ce în ce mai calmă, mai așezată”⁴. S-ar zice că, scriind aceste fraze, Ivăsiuc simțise imperativul unei rezolvări a contradicției dintre tensiunea mărturisirii și tihna impusă de înaintarea *povestirii*.

În același cîmp problematic se situează nu doar fraze izolate, ci și porțiuni mai întinse din carte. Bunăoară amintirile lui Chindriș despre copilărie, unde există cel puțin două

1, 2, 3, 4 *Interval*, Editura pentru literatură, 1968, p. 72, p. 77, p. 20, p. 21.

puncte care interesează (căci intersectează!) linia pe care port deocamdată analiza. Întiul e ritualul cu alură inițiativă al introducerii copilului Ilie Chindriș în misterul răposatului străbunic memorandist. Episodul — pe care nu e momentul să-l descriu în detalii — curge către viziunea onirică a bunicii: după ce simțise că alături de ea se află „mereu pe marginea unor *povestiri* esențiale”⁵ (s.m.), copilul o ascultă derulînd scena „reîntoarcerii” tatălui ei la șapte ani (cifra solemnă) după ce murise⁶. Evocată în registrul maximei gravități, împrejurarea are ceva dintr-un *Hamlet* (adică din tabloul înfățișării strigoiului de la Elsinore) împins înspre limita ridicolului. Tîleul va fi fiind acela că funcția halucinatorie, inițiativă și simbolică a povestirii nu are cum se împlini. Tîle apăsător în celălalt episod al rememorării lui Chindriș, unde ideea de povestire e cufundată în grotesc și caricatură. Lumea simandicoasă adunată într-o seară în casa bunicilor organizează un „joc de societate”: „Jocul consta în a da un nume de unealtă din gospodărie fiecărui participant. Apoi, de obicei, un tînar de viitor, cu imaginație, *construia o povestire*, folosind numele ustensilelor, iar cel ce se auzea striga se scula în picioare și spunea «Cucu! Cucu!», în risul general”⁷. (s.m.). Chindriș adaugă că „era un joc deosebit de stupid”⁸ și continuă relatarea cu multe amănunte, oferindu-ne evidența riscului mortal al *povestirii*, care te poate trece cît ai clipi din ochi din sublim în ridicol. Nu pot să nu abserv în această ordine de idei un al doilea contratimp în elaborarea romanului: protagoniștii din *Interval* mizează, atunci cînd le vine rîndul să „povestească”, exclusiv pe latura patetică a mărturisirii, pîrînd s-o cam ignore pe aceea a expresivității caricaturale involuntare...

5, 6 7, 8 *Idem*, p. 35, p. 35 — 36, p. 38, *ibid.* .

Confesiunile Olgăi cuprind la un moment dat și ele o istorie analizabilă din unghiul poeticii implicite a *povestirii*. E — de fapt — relatarea unei relatări a lui Petru, consortul dispărut, și se profilează pe fundalul secetei de după război. Totul se desfășoară într-un sat, într-o familie „deosebit de năpăstuită”, în care se stabilise o stranie *convenție* (cuvânt folosit în textul romanului): pierzându-și speranța în posibilitatea ieșirii reale din impas, familia se refugiază în ficțiunea onirică. Bărbatul, femeia, copiii se trezesc unii pe alții în toiul nopții pentru a-și povesti visele proaspete. Astfel fragmentată, sub presiunea imaginarului, noaptea îi conduce către altă ordine a firii: „*Povestirea* visurilor unuia intra în visurile altora, se făcuse între ei o comunitate nefirească, nu numai a zilei și a conștiinței, ci și a straturilor spirituale adânci. [...]—«Am visat un ciine care-mi mușca măruntaiele», spunea unul și adormea din nou, ca să fie trezit [peste] câteva minute de un altul, care-i spunea cum arăta acel ciine, și atunci visul înceta să fie vis, devenea într-un fel realitate, pentru că era prezent și în mintea altora. Ciinele trebuie să fie pe undeva pe aproape, în tindă, gata să muște”⁹ (s.m.). Raportul dintre realitate și ficțiune răsturnându-se, Petru trage la urmă, după ce derulează întreg episodul, concluzia că oamenii aceia „Trăiau invers, ascultând ceea ce auzeau din adineuri”¹⁰. Sînt puse astfel în valoare încă o serie de trăsături definitorii pentru proza lui Ivasiuc: după ideile de „lectură” a conștiinței și de „scufundare” febrilă în trăire, dezvoltate în planul problematiei *scrisului* din *Vestibul*, acesta al *povestirii* din *Interval* apasă — o dată — pe statutul de „convenție” al oricărei relatări și deci, în ultimă instanță, pe caracterul artificial al oricărei istorii și — nu-i așa — oricărui roman, ecuație conștient construită a unei „povestiri”; și — în al doilea rînd — opune trăirea fictivă aceleia reală, înțlia tot atît de intensă ca și cealaltă, la fel de „reală” și ea, încît devine posibilă ideea unei deplasări a personaje-

9, 10 *Idem*, p. 100—101, p. 101.

lor între cele două planuri. Vom vedea cum toate aceste lucruri au convers în scrierea *Păsărilor*.

Să adaug că opoziția dintre realitate și ficțiune e tema și a altui pasaj, des citat în comentariile despre *Interval*, la urma căruia Olga spune că „Cei care afirmă: «Personajele autorului sînt vii» nu știu ce spun. Habar n-au ce coșmar ar fi¹¹». După cum e prezentă și senzația concretei cuvintelor și, prin ele, a ideilor și a ideologiei, oarecum în linia aceleiași opoziții față de lumea exterioară. Asemenea viselor, limbajul se oferă ca variantă de existență „paralelă” celei reale: „Fraza a apărut brusc, neanunțată de nimic, [...] a izbucnit clar formulată, fără ca el să facă efortul de a aduna cuvintele, o structură autonomă: *trebuie să fac această călătorie*, și primul cuvînt, cel accentuat, și-a dezvelit un înțeles nou, ne bănuim. I se părea că e o bilă rotundă, formată din straturi, și el acum a coborît într-un strat dur, aproape de însuși miezul cuvîntului¹²” apoi: „vorbele se organizau, făceau aproape o lume a lor, densă, ordonată, pîrînd în felul lor niște obiecte, cu existență proprie¹³”.

În diferite forme, „istoria” capătă în *Interval* un loc esențial. Practic toate personajele se definesc în raport cu ea, și în primul rînd cele principale, care nu știu (căci romancierul nu le mai dă voie, cum îi dăduse neuromorfologului Ilea) să profite de pe urma „șansei” ce li se oferă de a se afunda în propria lor subiectivitate: întîlnesc și acolo, ca într-un cerc vicios — și, trebuie adăugat, artificios de la un punct încolo —, tot „istoria”. Tatăl Olgăi, Bogdan, eșuat într-o carieră de mărunț jurisconsult, avea o pasiune pentru serierile istoricilor din vechime (personajul, secundar, se ține mîntele¹⁴), Chindriș crescuse apăsător de atmosferă încărcată de istorie din familia trecutului memorandist, iar Petru, activist și constructor în anii orînduirii socialiste, „face” istoria cu mil-

11, 12, 13, 14 *Idem*, p.70, p. 5, p. 166, v.p. 155 — 166.

nile sale, după ce se aflate în vîltoarea ei, în război, pe front (unde se întîlnește încă o dată elemente trimițînd la figura lui Apostol Bologa¹⁵). Impregnați de istorie încă din copilărie, nu e de mirare că Olga și Ilie Chindriș ajung s-o studieze la facultate, unde cel de-al doilea face și carieră universitară. Mai mult decît atît, însăși relația lor din studenție stă sub semnul „istoriei“, Olga fiind, cu complicitatea lașă a lui Chindriș, exmatriculată în „ședința aceea de excludere din iunie 1952“¹⁶. Evenimentul e convențional în ordine literară, la fel ca și hotărîrea lor tîrzie, cînd Olga își reia studiile, de a reface într-o drumeție pe munte exact traseul de altădată. Ivasiuc avea să meargă înainte pe acest drum tematic, găsindu-i în *Păsările* și în *Racul*, la capătul unor etape de acumulări, de succesive abstractizări, bune soluții românești.

În sfîrșit, *Interval* se sprijină, ca și *Vestibul*, pe o rețea simbolică decodificabilă în cheie psihanalitică. Textul emite continuu semnale în această direcție. Bunica lui Chindriș depune tot efortul pentru a face din nepotul ei un substitut al vechiului memorandist (episod care se poate analiza în detaliu¹⁷), Olga are sentimentul tiparelor ancestrale („ca și cum ai locui într-un animal inferior“ etc.¹⁸), pare să aibă nostalgii intrauterine („Ploaia era foarte rece, mai ales pentru iunie, sau ea era foarte obosită, după noaptea de nesomn. Interior era golul, și un fel de amorteală, însă frisona și dorea să ajungă cît mai repede la un loc uscat și cald, în mijlocul așternuturilor moi, al cearșafurilor de în subțire“¹⁹) și privește marea (și așa purtătoare de grele conotații simbolice) ca pe „un mijloc de a mă revărsa în ea, uitîndu-mă“²⁰, confruntarea dintre Ilie și Olga sus pe buza muntelui (și el în aceeași situație ca marea) are semnificația unui grotesc act erotic ratat²¹, Petru vorbește despre un „complex al diferen-

15, 16, 17 18, 19, 20, 21 *Idem*, v.p. 82—90, p. 51, v.p. 21—46. p. 73, p. 75, p. 149, p. 152—153.

tei²² — și așa mai departe. Prin prisma acestui „complex“ *Interval* se poate interpreta ca un roman al căutării identității, al dramaticului efort de a ieși de sub regimul asemănării: căci Olga nu se poate la început desprinde din unitatea (androginică, să zicem) pe care o formase cu Petru (întreaga rememorare a morții sale și a zilelor de după aceea e impresionantă²³), apoi Ilie și Petru apar ca fețe complementare ale aceluiași eu²⁴, Olga și Ilie — urmare logică a identificărilor precedente — sint și ei aproape una („Ilie, ar trebui să-i spun, ne asemănăm din nefericire prea mult“²⁵; „Ea l-a înțeles deja, pentru că ei se aseamănă, mai mult chiar decît cu Petru“²⁶). În acest sens se cuvine înțeleasă citarea de către Olga a versului baudelairian („Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère“²⁷). Stăruie de-a lungul cărții senzația unei ambiguizări a figurilor, activată la maximum în final, acolo unde, în pragul reunirii celor doi, Chindriș suprapune Olgăi imaginea obsedantă a mamei ei, care concentrase în subconștientul lui teama și gustul respingător al frustrației erotice²⁸. Replica violentă a Olgăi încheie romanul sub semnul desperatei opoziții în fața „asemănării“, a reductibilității ființei: „Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minți. Minți. Cu ea nu“.²⁹

Dintr-un roman substanțial, chiar cu scăderile sale de artificialitate, era de reținut și această facultate a textului de a se dispune într-o complicată rețea de semnificații.

3.

Problematica *puterii* eiștigă teren în *Cunoaștere de noapte*. Ivăsiuc începea astfel să fructifice o serie de premise din primele sale cărți și-și pregătea terenul pentru *Păsările*.

22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 *Idem*, p. 84, v.p. 142—150, p. 231, p. 249, p. 253, p. 247, v.p. 193—196, 239 și 254. p. 254.

Se inseria — totodată — în curentul care pornea atunci să ocupe primul plan al atenției și care a făcut să stagneze o vreme la noi avansarea artei literare a romanului în favoarea unei extinderi a temelor „curajoase”. *Cunoaștere de noapte* poate fi socotit „roman politic” și — pe anumite porțiuni — „roman al obsedantului deceniu”, de unde succesul de critică într-un moment cînd aceste formule de roman, seduse de latura tematică, le eclipsau pe altele, destinate unei mai tirzii revanșe, acum în curs. La 1969, *Cunoaștere de noapte* și — nu să zicem — *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu se plasa în avanscena prozei noastre.

Profitînd și de impetuozitatea obișnuită a autorului său, romanul lui Ivăsiuc s-a înfățișat cu o anumită aroganță a genului, vizibilă de la primele rînduri: „Ion Marina, înalt funcționar într-un minister cheie, era poate pe pragul de a gândi despre moarte”¹. Cu un gest scurt, sint aruncate pe masă toate datele problemei: numele personajului, poziția lui autoritară în cîmp social și tema de meditație, dacă nu chiar de speculație filozofică, la care se oprește. Senzația e că romanul nici nu stă să se îndoiască de reușită, sigur că partida o cîștigată încă din clipa cînd își avansează dubla miză: plasarea într-o problematică a autorității, a „puterii” sociale, aproape oculte („înalt funcționar”... „minister cheie”...), și atacul asupra unei teme pe măsură (moartea). Așa se explică buna primire, mai favorabilă pe ansamblu decît acelea făcute *Vestibulului* și *Intervallului*. Adevărul e că, recitit azi, *Cunoaștere de noapte* apare inferior aceloră: și-a pierdut fascinația creată (în contextul inițial) mai ales de prima miză, producătoare acum de efecte răsturnate, căci lasă la vedere doar ușurința cantonării într-un clișeu, într-o situație „socială” care nu atrage în sine cu nimic din punct de vedere literar, nesustînută fiind de soluții românești adecvate. Încît cartea, pornită cu aceleași defecte ca și *In-*

¹ *Cunoaștere de noapte*, ediția a II-a, Editura Eminescu, 1979, p. 7.

tervalul (și pe care n-are rost să le demontez încă o dată: desincronizarea dintre confesiunea personajului și detașarea vocii naratoare, plasate în unghiul persoanei a treia și al imperfectului verbal; etc.), are de suportat altele noi, venind din nerezolvarea în planul construcției romanești a supra-etajării suplimentare (peste nivelele introspecției din celelalte romane — individual - „psihologic“, simbolic, psihanalitic — adăugându-se nivelul tipologiei „sociale“). Din perspectiva *Păsărilor* însă, *Cunoaștere de noapte* pare — tocmai prin extinderea problemelor cu care se confruntă — un exercițiu necesar, indispensabil chiar, fie și în lipsa momentană a soluțiilor literare. Ele vor veni o dată cu proiectarea construcției din *Păsările*.

Evenimentul care declanșează procesul de conștiință al lui Ion Marina e vestea dispariției apropiate a soției sale Ștefania, incurabil bolnavă. Strict tehnic vorbind, romanul repetă formula *Intervalului*, însă cu un mai rigid control al vocii naratoare (care permisesse lui Chindriș și Olgăi momente de trecere la persoana întâi a monologului interior) și cu sistematizarea perspectivelor: introspecția aparține bărbatului, cu excepția celor două interludii (la persoana întâi, acestea) ale Ștefaniei. Ca să reiau ideea din analiza *Intervalului*: așa s-ar fi întâmplat dacă în mărturisirea lui Ilea din *Vestibul* ar fi apărut interludii datorate studentei mediciniste. Sistematizarea se aplică și confesiunii lui Marina: partea I e un fel de prolog, susținut în decorul spitalului, aducător al tragicei vești, după care părțile mari ale cărții, II și III, precedate de *Interludiu I* și *Interludiu II*, ferează în trecut, scoțind la iveală amintirile legate de Ștefania (în partea a doua) și de propriul dram în viață (în partea a treia).

Lucrurile pe care le știm deja despre maniera analitică a lui Ivasiuc sînt valabile și pentru *Cunoaștere de noapte*. Adaug doar cîteva date particularizatoare. Întoarcerea în trecut capătă de astă-dată sensul unui refugiu și al unei terapeutici împotriva viitorului malign: „S-ar putea spune



deci că Ion Marina, aducându-și aminte de desfășurarea unei scene din trecut și de modul cum aceasta a reintrat în normal, a început să aibă un fel de reprezentări în mai multe dimensiuni, care-l nelinișteau, scăpându-l însă de un alt tip de neliniște, mai gravă, când nu-și putea reprezenta moartea nevestii sale². Între concretetea faptelor și abstracțiunea gândirii despre ele continuă să apară o distanță apăsătoare, începînd cu ideea morții apropiate a Ștelaniei: „nu mai era doar un eveniment sigur dar fără corp, fără circumstanțe, așa cum se putea gândi despre propria lui moarte. Evenimentul acesta bine conturat, ca și existent, cu un loc precizat în timp și forme, lăsa deja un gol firesc, resimțit ca tristețe³ (ne putem aminti la acest punct un pasaj din *Vestibul* despre aspectul real și cel simbolic al morții⁴). Ion Marina simte că „Amintirile sale erau noționale, prea abstracte⁵, ceea ce îl ține foarte aproape de doctorul Ilea de Chindriș. Nevoia de abstracțiune, de speculație se explică prin sentimentul de incompletitudine dat de incongruența faptelor particulare și compensat doar de transcendența unui sens integrator: „Nici una din scenele trăite“, gîndește Marina, „nu erau de ajuns ca să povestească nu știa nici el ce, și de aceea se risipeau chiar înainte de a le povesti. Undeva, mai adînc, trebuia să fie o scenă nevăzută care să le cuprindă pe toate⁶. Intuiție afirmată apoi și mai categoric: „este ceva, undeva, în stare să adune toate scenele⁷“.

Acest fel de a fi îi permite lui Marina să trăiască într-un fel de continuum abstract-concret, „să treacă atît de ușor de la o stare la alta, de la un gînd la observarea unui fapt ce se petrecea chiar în momentul acela“, căci „mobilitatea lui extremă, agilitatea lui psihică îl plasa mereu într-o lume prezentă, ca și cum ar fi trecut mereu prin același spațiu și ar fi fost, în același timp, un plan, o amintire sau ceea ce

2, 3, 5, 6, 7 *Idem*, p. 54—55, p. 35, p. 36, p. 80, p. 81.

4 *Vestibul*, ed. cit., p. 99.

vedea și auzea⁸. Așa se face că „vede” la un moment dat, în timp ce bătea străzile pe jos cufundat în amintiri, un „oraș medieval”, pe care îl domină precum Rastignac Parisul, el, „BIRUITORUL” (cu majuscule)⁹. Dincolo de sensurile sale simbolice-parabolice, episodul indică două căi pe care Ivașiuc ar fi putut merge speculind premizele acelui amestec de planuri: proza oniric-fantastică și — eventual, accentuând efectele distanțării — proza ironică (vezi un pasaj ca acesta: „dacă s-ar fi gândit acum că el e BIRUITORUL, ca la început, ar fi fost mai întâi un victorios «à la Pirus», iar apoi cuvântul putea fi luat și ca o foarte amară ironie, din ce în ce mai amară, până la grotesc¹⁰).

Există — apoi — și în *Cunoaștere de noapte* un substrat psihanalitic, câteodată vizibil în simbolistica erotică perfect coerentă¹¹. Nu mai insist. Cutare impuls dezvăluie, în alt loc, un complex al claustrării decodificabil în cheie freudiană¹². Revin și formele *autorității* („autoritatea tatălui¹³”, „autoritatea bărbatului¹⁴”), la fel ca ideea ipostazierilor: viața Ștefaniei e aproape izomorfă cu a mamei ei, prinsă — în închipuirea lui Ion Marina — între soț, funcționar ca și viitorul ginere, doar că mult mai mărunț, și un student, cum se întâmplase și cu Ștefania, care alesese între Marina și un student cu ochelari pe nume Mihai (episod rememorat în partea a doua). Relația dintre mama fetei și studentul ei e complexă și se desfășoară în aceeași tonalitate ca și amintirile lui Marina, încât vocea naratoare o atribuie la urmă închipuirii („uită aproape că de fapt istoria era inventată [...] desigur o plăsmuire a lui¹⁵).

Cătuși de puțin complexă se dovedește — în schimb — investigația de psihologie a puterii despre care vorbeam, incluzând aici și scenele „curajoase” care vor fi produs trisoane la apariția cărții, dar care aduc astăzi a compendiu al obsedantului deceniu în clișee: bărbatul tânăr fascinat de

8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 *Idem*, p. 90—91, p. 207, p. 215, v.p. 98—102, v.p. 197—198, p. 122, p. 144, p. 146.

marile prefaceri și înhămat la ele, prietenul exclus abuziv, votul pentru excludere al celui dintâi și apoi problemele de conștiință etc. Romanul le resimte prezența, „analitismul” e departe de a fi pur, însă — iarăși — exercițiul era necesar înaintea *Păsărilor*.

4.

S-a înțeles deja că toate datele celor trei cărți de început se îndreptau înspre focarul *Păsărilor*. Primul lucru care trebuie lămurit în această fază a demonstrației e continuitatea dintre romane. Numeroase fraze critice au constatat-o „la fața locului”, ca să zic așa, adică în 1970—1971, când *Păsările* vedea lumina tiparului. Însă dezbaterile din jurul cărții și apoi aceea din jurul *Apei* au insistat mai mult pe ideea „schimbării la față” a prozei lui Ivasiuc. Adevărul este că elementele de continuitate fuseseră reduse de comentatori în nouăzeci și nouă la sută din cazuri la problematică și la tipul personajelor, cu constatarea că romancierul rămâne la discutarea raportului dintre „libertate” și „necesitate” și că Liviu Dunca se înscrie în linia Ilea-Chindriș-Ion Marina, o linie a febrei crize „morale”. O asemenea „structură fixă” repera Nicolae Manolescu la capătul întregii opere românești a lui Ivasiuc¹. În formulări diverse, au reperat-o destui alții. Dar dincolo de aceste similitudini, diagnosticul a fost acela de schimbare a manierei, de trecere — în sfârșit — la o proză „epică”. Aleg doar o singură exemplificare dintre multe care se pot da: Nicolae Balotă arăta câțiva ani după apariția *Păsărilor*, timp în care Ivasiuc publicase încă două cărți de proză (*Apa* și, mai înainte, nuvelele din *Corn de vinătoare*), că la al treilea roman „narratorul mai ezită încă între reprezentare și o producție abstract discursivă, de unde un anumit schematism al ficțiunii”, pentru ca în *Păsările* să-l vedem

1 *Criză și iluminare*, prefată la *Păsările*, ed. cit., p. XV.

cum „se decide pentru prima din aceste modalități”². Așadar: reprezentare în locul discursivității abstracte, adică epic exterior în locul introspecției infinite; creație în loc de analiză (în termenii lui Ibrăileanu).

În fața judecăților de acest fel, cel mai simplu adaos necesar e că lucrurile sînt... mai complicate. Nu trebuie mare efort de interpretare critică pentru a vedea că personajelor centrale ale romanului (Liviu Dunca, Margareta și Dumitru Vinea) Ivasiuc le acordă dreptul introspecției la fel ca și lui Ilea, lui Chindriș, Olgăi și lui Ion Marina, în aceeași manieră narativă ca și aceloră, pendulînd între perspectiva unei voci naratoare exterioare și monologul la persoana întâi. Pe de altă parte, evenimente „epice” existau și în romanele de început, ca obiect al disecției analitice. În *Păsările* li se aplică același tratament, fiecare pas al „acțiunii” fiind preluat de perspectivele interioare ale protagoniștilor, cu nu foarte întinse pasaje de legătură de tipul narațiunii omnisciente. A indus în eroare faptul că evenimentele altădată disparate, aduse în scenă de capriciile (eventual aparente) ale memoriei, sînt acum ordonate și lasă citeva fire epice la vedere. Celelalte, la care avem acces în funcție de rememorările personajelor, rămîn dispersate ca și în *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*. Încît avea dreptate Al. Piru să susțină (într-o cronică — de altfel — defavorabilă despre *Păsările*): „tot nu sînt convins că Ivasiuc a trecut la romanul cu acțiune epică”³. Pentru a înțelege modul în care *Păsările* sintetizează experiențele din cărțile anterioare e important de accentuat ideea acestei continuități de formulă. Abia după *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, unde ipoteza evoluției prin ruptură și-a găsit expresia cea mai radicală, au început să revină constatările de omogenitate a romanelor lui Ivasiuc, caracterizate de repere constante. Ioan Holban, de pildă,

² *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1976, p. 178.

³ *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr. 1 (79), 15 ianuarie 1971, p. 11.

a vorbit despre „cartea-efigie a lui Alexandru Ivasiuc, acea carte a cărei imagine se constituie din suma fragmentelor numite *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaştere de noapte*, *Păsările*, *Corn de vînătoare*, *Apa*, *Iluminări şi Racul*“⁴, iar Cristian Moraru a văzut evoluţia către „epica obiectivă“ ca pe un „fenomen firesc de adaptare a pragmaticii textului narativ la o deschidere semantică superioară, către social şi istoric“, în cursul căreia se poate urmări „socializarea treptată a conflictului psihologic ce conferă textului ivasiucian o tensiune unică, de la *Vestibul* la *Apa*“⁵. Acelaşi a propus altundeva un cuplu de „atitudini“ auctoriale al căror joc explică unitar înfăţişarea romanelor: „Se confruntă în cărţile lui Ivasiuc două atitudini aparent ireconciliabile: una constructivă, epică, «creatoare» (în sens clasic), virilă, tranzitivă, alta digresivă, retardată, «atomizantă», feminină, reflexivă. Prima întreţine o relaţie explicită de fidelitate cu obsedantul principiu de putere al romanului lui Ivasiuc, a doua subminează inconştient acest principiu. La cele două compartimente ale textului se instaurează un clar raport semiotic: scriitura «efeminată» semnalizează asupra deplasării personajului din spaţiul solar al certitudinii dătătoare de noi energii în forţarea ierarhiei sociale, într-unul nocturn (configurat cît se poate de distinct la nivel de imaginar), în timp ce scriitura «virilă», de la nivelul de suprafaţă al «istoriei», avertizează asupra capacităţii de acţiune şi exercitare a puterii de care beneficiază actantul.“⁶

E cazul — aşadar — să spunem de-acum încolo fără ezitări că Ivasiuc nu s-a întors din drumul lui „analitic“ pentru a face proză „obsedantistă“: ca şi în primele cărţi, a folosit tema pentru a specula ideile lui, aceleaşi, de astă-

4 Al. Ivasiuc, în *Concordanţe literare*, an XC, nr. 9 (1177), septembrie 1984, p. 12.

5 *Personaj şi semnificaţie*, în *Amfiteatru*, an XVIII, nr. 6 (222), iunie 1984, p. 6.

6 *Discurs şi personaj*, în *Amfiteatru*, an XIX, nr. 6 (234), iunie 1985, p. 7.

dată și cu o construcție romanească pe măsură. Că așa stau lucrurile încere să demonstreze de-a lungul analizei.

Păsările se deschide cu un *Prolog* de aproape șapte pagini. Toate datele îi indică o poziție importantă în economia cărții, încît e surprinzător cît-de puțin interes i-a fost acordat în comentariile critice. Atunci cînd un prozator recunoscut pentru vocația sa teoretică decisese să construiască romanului un „prag” special, ar fi fost normal să se vadă în el o „cheie”, un „cifru” pentru ceea ce urma. Plus că *Prologul* ar fi trebuit să atragă atenția prin chiar maniera lui, oarecum deosebită de aceea a romanului propriu-zis: e o scurtă confesiune cu evidentă alură simbolică, rostită de un personaj despre care nu știm încă nimic. Mai întîi calm, apoi febril, el pare că ne pune în gardă, spunîndu-ne de la început totul.

Și într-adevăr, totul este — într-un fel — spus în paginile *Prologului*. Sigur că nu într-o manieră narativă: despre personaje și evenimentele cărții vom afla mai încolo; însă teme, problematica și — cel mai important lucru — structura romanului sînt anunțate de pe acum. Prima propoziție („Măcar de-ar exista un viitor”⁷) face limpede din start intrarea într-un spațiu închis, barat, întors asupra-și. E cea dintîi dintre cele trei obsesii pe care, în aceeași manieră autoscopică din primele romane, personajul-narator al *Prologului* și le analizează. În clipa cînd înțelege că nimic nu-l mai așteaptă înainte, decide brusc să se reîntoarcă în locurile natale, într-un oraș din Ardeal, adică să se refugieze în propriu-i trecut. Ideea drumului închis, motivată parțial biografic (vom vedea cum anume), parțial prin modul greșit în care protagonistul interpretează „psihologic” faptele, explică sensul tragic al romanului, prezicîndu-l. Obsesia a doua e erotică, fixată în simbolul „doamnei în verde”, siluetă fără chip („nu i-am văzut fața niciodată (și nici n-am dorit”⁸),

7, 8 *Păsările*, ed. cit., p. 3, p. 4.

traversind cu precizie orizontul personajului, oferindu-i o certitudine dar și un mister, ambele sugerate cu finețe în monologul său interior. Pasivitatea cu care el o contemplă pe „doamna în verde” e o nouă prefigurare a celor ce se vor întâmpla în carte.

A treia dintre obsesiile transcrise de *Prolog* dă cheia construcției romanului și mi se pare esențială pentru înțelegerea lui. Este obsesia „păsărilor”. Înainte de a-i indica sensul simbolic, trebuie să spun că accesul la el mi se pare îngreunat de două obstacole. Mai întâi de imprecizia semantică pe care respectivul simbol a cunoscut-o în literatura anilor '60—'70. Paginile (îndeosebi cele cu versuri) au fost atunci invadate de tot soiul de păsări simbolice (precum și de caii albi, pietrele etc. mai degrabă grandilocvente decât expresive, lipsite de o reală consistență estetică. Încît titlul cărții lui Ivasiuc și simbolul pe care îl indică pot părea (încă o dată:) *reprezentative* pentru o epocă literară. Pot părea, dar nu sînt astfel, obsesia din *Prolog* avînd altă semnificație. Ea trebuie căutată și dincolo de al doilea „obstacol”, de ordin mai general, care provoacă în cazul titlurilor de romane o ciudată „desemantizare”: pentru cîteva sute de pagini, un titlu nu mai e simțit drept ceva esențial, ca în poezie de pildă, și înțelesul lui prim se pierde în favoarea unuia de înregistrare, ca un număr de dosar. Cine vorbește despre *Păsările* lui Ivasiuc are în vedere romanul și atît, sensul inițial al titlului — „păsările” ca atare — fiind practic eludat.

Să-l „recuperăm”, cu pornire de la observația că „păsările” își fac apariția în roman pentru a marca existența unei a doua realități, paralele și independente de aceea „obișnuită”. Gîndindu-se la misterioasa siluetă de pe malul mării, personajul își reamintește cum „atunci, cînd nu mai zăream din țărm decît dunga subțire și fără continuare pe care pășea surpînd nisipul umed în valuri (în apă, pentru că nu se știe exact de unde vine, nu-mi mai dădeam seama), a apărut un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată. În același sens cu doamna în verde, mereu de la dreapta la stînga, dea-

supra, zburau păsări mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari"⁹. În același sens ar trebui să însemne o însumare, o contopire; însă e doar o suprapunere iluzorie. Prezența păsărilor face perceptibile „cerurile paralele”, adică o disjuncție de planuri. Dacă ar fi înțeles-o, personajul ar fi putut ocoli deznodământul tragic din roman. Înțelegând-o, cititorul ține în mână „cheia” despre care vorbeam, căci *paralelismul* definește construcția întreagă a cărții. *Păsările* nu este — sau nu e în primul rând — un roman realist (politic, social, „obsedantist”, psihologic etc; sint — prin urmare — în dezacord cu ideea că „*Păsările* e un curat roman social”¹⁰). Obiecțiile care i s-au adus în această ordine de idei (și i s-au adus destule) trec pe lângă esența cărții. Avem în realitate în față o impresionantă construcție abstractă, ridicată pentru a da corp problematicii „analitice” care confiscase de la bun început gândirea neliniștită a prozatorului. Construcție tatonată în primele trei romane și atinsă abia în al patrulea, la „maturitatea” artistică. În scrisul lui Ivasiuc, totul a convers către ecuația *Păsărilor* ca înspre un centru al creației (ceea ce am încercat să accentuez analizând primele cărți). Ce a urmat după acest roman-nucleu e altă poveste, pe care o voi schița în ultimele părți ale acestui eseu.

„Peisajul era animat de pulsația mea interioară”¹¹, gîndește personajul în finalul *Prologului*, formulînd încă o propoziție în transparența căreia putem citi o *ars poetica*, în nici un caz una ortodox - „realistă”. Deîndată ce romanul demarează, peisajul chiar se populează cu personaje și evenimente, scena se animă și ecuația prefigurată de *Prolog* începe să se constituie. Frazele tipic omnisciente, aproape „balzaciene”, contrastante cu perspectiva narativă a uverturii („Livi Dunca, sosit în orașul său după mai bine de

9, 11 *Idem*, p. 7, p. 9.

10 Nicolae Manolescu, *loc. cit.*, p. XX.

douăzeci de ani de absență, se duse în casa unde a copilărit" etc.¹²), își desfac încet arborescențele, revenind la stilul cunoscut al confesiunii, pe măsură ce sint derulate amintiri și analizate gânduri sau sentimente trecute, prezente.

Într-o primă etapă, schema planurilor paralele semnalate simbolic în paginile de început se organizează în funcție de timpul în care personajele se situează, în care își au — dacă se poate spune așa — „centrul de greutate“. Sînt două cupluri „simetrice“: Liviu Dunca, bărbatul din *Prolog*, și Margareta Vinea, încă-tînăra și frumoasa aristocrată din oraș, trăiesc practic în trecut, în timp ce Dumitru Vinea, soțul Margaretei și director general al marelui combinat local, trăiește în prezent, alături de Victorița, directoarea lui adjunctă. Un plan e real (concret), avînd în centru uzina și setea-de autoritate, celălalt e ideal (al ideii) și stă sub semnul setei metafizice de cunoaștere. Dunca și Margareta se frămîntă pentru că vor „să știe“ și să atingă absolutul (într-un fel apropiat de proza și teatrul lui Camil Petrescu), pe cînd Vinea și Victorița se frămîntă pentru că vor putere.

Inițiată astfel, schema se amplifică pe parcursul cărții prin diversificarea personajelor în jurul acestora etalon și, apoi, prin importante deplasări de poziții, declanșatoare de situații dramatice. Cornel, vărul lui Liviu, verișoara lor Ștefania, Iulia, soția lui Cornel, doamna Ilea, mama Margaretei, fetița timidă a unor țărani de la munte, unii abia schițați, alții cu contururi mai apăsate, stau alături de Liviu Dunca și de Margareta, „idealiști“ cu toții. Inginerul Mateescu, Domide, Cheresteșu, Sebișan sînt tehnicieni ai puterii, ca și Vinea și Victorița. A doua categorie de personaje, deschise într-un fel înșelător unei lecturi sociale a romanului, a atras mai mult atenția criticii, sensibilizate în anii '70 mai ales în asemenea direcții, pînă acolo încît s-au făcut auzite opinii cum că „romanul uzinei“ ar fi partea forte a *Păsărilor*. Idee fără

¹² *Idem*, p. 11.

acoperire în substanța cărții, căci planul central (indicat și de titlu, evocator al aceluia cer imaginar) e al „abstrașilor“, ei dînd tensiune și amplitudine conflictelor și consumînd marile energii tragice. Problematika „puterii“ nu poate fi detașată din ecuația al cărei al doilea termen este: prozatorul n-o tratează în sine, pentru valorile ei de expresivitate sociologică, psihologică sau caracterologică, ci pentru a detașa un model paradigmatic, opus aceluia al aspirației metafizice.

Să privim mai îndeaproape raporturile din planul introdus simbolic de imaginea „doamnei în verde“ și a păsărilor de mare. Raporturi complicate, descriind o întreagă rețea de noi *paralelisme*. Inventariez o parte dintre ele (cîteva se vor adăuga în notele din subsolul fragmentelor de roman), fără să insist — cum s-ar putea face cu folos — asupra fiecăruia. Fie și numai semnalate, toate aceste conjuncții, disjuncții, ipostazieri, reflecții, simetrii și așa mai departe spun destul despre complexitatea construcției cărții. Pe puncte:

— apare un motiv al copiei și modelului, legat mai întîi de Liviu Dunca și de Cornel (întîlnindu-l pe Dunca, „modelul“ celuilalt, Iulia spune: „Am cunoscut copia, acum vreau să văd și modelul“¹³, apoi de Margareta și de mama ei, doamna Ilea, pe care Liviu o cunoscuse în adolescență și pe care fiica ei i-o evocă pînă în detalii, pînă la substituție; Margareta „copiază“ într-un fel destinul mamei și pe acela al Ștefaniei (povestea acesteia din urmă, episod foarte important al romanului, am analizat-o în subsolul textului), încît o putem socoti o ipostază a trecutului adusă în prezentul narațiunii;

— ipostazierea e — de altfel — principiul apariției mai tuturor personajelor feminine: mărturisirile lui Liviu către Iulia le prefătează pe acelea către Margareta, amintirea doamnei Ilea are „autonomia trecerii doamnei în verde pe malul imaginat al mării“¹⁴, fetița de la munte e „umbra tă-

13, 14 *Idem*, p. 16 (frază repetată la p. 21), p. 56.

cută a Margaretei¹⁵, despre cutare femeie aflăm că „s-a spînzurat într-o zi în podul casei¹⁶, reluare a morții Ștefaniei și încă un anunț al deznodămîntului cărții (ar fi o idee — glumeață doar pe jumătate — de analizat *Păsările* ca pîndant feminin al unui roman la care am mai trimis și în analizele precedente, și anume... *Pădurea spînzuraților* !);

— Margareta (și prin ea și celelalte ipostaze feminine ale aceluiași model uman) stă „sub semnul oglinzii“.

— relatarea lui Dunca e „paralelă“ cu ceea ce vrea Iulia să afle de la el („nu-l întrerupse ca să-i atragă atenția că nu această poveste o voia¹⁷; „lămurește-mă care este legătura dintre cele povestite și ce te-am întrebat eu?“¹⁸; „problemele mele și ale ei sînt deosebite, răspundem la alte întrebări¹⁹);

— pentru Liviu Dunca, faptele cotidiene fac parte dintr-o realitate la care nu accede, „paralelă“ lui („toate aceste mici incidente nu aveau nici un înțeles pentru el²⁰); Dunca se întoarce în schimb cu voluptate în trecut, „într-o cu totul altă lume²¹;

— Margareta face călătorii „imagine“, în alt plan decît realitatea, decît „Mediul real și gros“, călătorii „în subțiri teritorii fără nume și fără granițe, fără hărți și fără ținte²² (o numește „vaga-ei posibilitate ce deschidea o cale spre cu totul altceva“ decît „o realitate brutală²³);

— Liviu Dunca face efortul de a ieși într-o lume paralelă aceleia obișnuite, „concrete“, încercare de a „ieși din timp“ foarte apropiată de tema din *Noaptea de sînzienă*, capodopera lui Mircea Eliade („încearcă mereu să se elibereze din timp, să fugă de timpul concret, istoric, nu de numărătoarea minutelor și a ceasurilor agreabile sau de regretul că ele se termină prea repede, ci de timpul

15, 16 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 *Idem* p. 221, p. 357. p. 21, p. 39, p. 46, p. 64, p. 51, p. 182—183, p. 185.

istoric, dur, pe care el îl cunoștea, îl cunoștea foarte bine, sub fața lui aspră²⁴

— Dunca are la un moment dat revelația coexistenței în același plan cu Margareta, în sfârșit desprinsă de „modelul” matern („risul ei era înalt și extrem de vesel, însă Liviu Dunca nu-l mai suprapuse peste nici o amintire din trecut, ferestrele luminate din copilărie nu reapărură ca o umbră a unei existențe paralele²⁵), dragostea lor aparține altei ordini („Noaptea de vară îi îngloba și le dădea iluzia că dragostea lor e cosmică, adică înfiptă în rinduielile cele mai sus, necontingentă, dincolo de orice întâmplare.²⁶), însă Liviu și Margareta sînt despărțiți totuși de felul cum înțeleg lumea și mai ales de eroarea lui, de convingerea că viitorul îi este închis și — în consecință — de abandonarea revelației erotice („o putea vedea pe Margareta în întreaga ei eleganță, subțire și aproape inaccesibilă²⁷, cu „o notă de irealitate²⁸; „Am început ceva cu totul nou, cu desăvîrșire nou, și el nici nu-și dă seama.²⁹; „O mîngîie iarăși, tandru și absent, o iubi ca pe o amintire îndepărtată, ființă aeriană, apărută în minte prin hazardurile memoriei...³⁰); ș.a.m.d.

Inventarul poate continua, paginile romanului invitînd la o minuțioasă „hermeneutică” de acest tip.

Conflictul celui de-al doilea plan mare (Vinea-Victorița etc.) produce și acolo complicații ale schemei, pînă la o redistribuire pe trei paliere a ecuației globale din roman. După ce gîndise numai în termenii de *victorie* și *înfrîngere*, *reușită* și *eșec*, drept pentru care și apăruse în viața lui... Victoria (Victoria Popa, adică Victorița!), Vinea „alunecă” de sub atracția puterii și se vede posedat de nesiguranță, de o tulbure nevoie de *altceva*, mai abstract, mai profund,

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 *Idem*, p. 229, p. 202, p. 220, p. 270, p. 272, p. 409, p. 410.

care să dea sens existenței sale, în afara „simplei” investiții sociale (pe care o și pierde, ori o abandonează, căci a părăsit planul „realității” concrete a uzinei: „Dumitru Vinea a fost înfrânt pentru că s-a lăsat în mare parte el însuși să piardă această bătălie sau, mai exact, ea s-a întâmplat puțin deasupra și în afara lui, a fost obiectul și mai puțin subiectul ei.”³¹). Romanul înregistrase un timp distanța dintre Vinea și Margareta în sensul paralelismului concret-abstract, el simțindu-se străin în casa amenajată de ea și recuștigându-și siguranța de sine alături de Victorița, demna reprezentantă a veleității sociale. Dintr-o dată solidaritatea acestora doi se rupe și îl descoperim pe Vinea îndepărtat de realitate, surprins el însuși că uzina îi apare necunoscută („ea și cum ar fi venit acum, în acest ceas, în orașul acesta, dintr-un alt chip de lume”³²), străin și în casa Victoriței, care făcuse pereche polară cu casa fostei familii Ilea („camera Victoriței i se păru respingătoare”³³), conștient că oamenii combinatului trăiesc într-„o altă lume, o lume adevărată”.³⁴ Ieșirea lui Vinea din realitatea în care trăise până atunci e pecetluită de „un somn greoi și fără vise, făcut parcă să despartă faze ale unei existențe”³⁵. Când ruptura se dovedește definitivă și alunecarea lui Vinea ireversibilă, Victorița înțelege că „fiecare dintre ei a avut viața sa paralelă”³⁶. Pe această cale, schema romanului ciștigă o simetrie nouă între Dunca și Vinea, aflați acum de-o parte și de alta a „realității”, în situații existențiale („morale”, „psihologice”) egale cu cîte o dramă interioară. Între felul cum se îndrăgostise adolescentul Dunca de doamna Ilea și fascinația exercitată de Margareta (pe atunci o Ilea și ea) asupra lui Vinea la descinderea lui în oraș existase de altfel un paralelism de scene (pe aceeași stradă, în fața aceleiași case, cu aceeași lumină revărsată în noapte, cu sunetele

31, 32, 33, 34, 35, 36 *Idem*, p. 334, p. 155, p. 172, p. 199, p. 200, p. 330.

pianului în locul risului de altădată³⁷) care întărește ideea pozițiilor „corespondente” ocupate de Dunca și Vinea în ecuația *Păsărilor*. Așa cum Dunca își face examenul de conștiință în fața Margaretei, Vinea începe să-și reconsidere viața sub privirea interogativă a bietului Iosif Dandu, victima accidentului din combinat („Ochii lui Dandu [...] semănau foarte lămurit cu privirea tulburătoare care-l intrigase atîta, a ochilor Margaretei”³⁸). În structura romanului elementele intră într-un rafinat joc de oglinzi, creator al unor tulburătoare (cu adevărat) efecte de profunzime.

Privită în secțiune, supraetajarea planurilor mari și mici ale cărții exprimă un impas al comunicării. Desfășurate în evantai, tipuri umane de calibre diverse apar dramatic izolate, zbaterea între limitele condiției lor sau dincolo de ele însemnînd un efort — citeodată inconștient, uneori uimit, aici furios, revoltat, dincolo, resemnat într-un fel de dureroasă contemplare pasivă (camusiană, să zicem) — de a se exprima, de a-i auzi pe ceilalți și de a fi auzit de ei. Că șansele de reușită sînt pur iluzorii se explică prin natura „ecuației” filozofice a scrisului lui Ivasiuc, *representativ* pe această latură pentru o direcție majoră a literaturii secolului XX. Impasul confesiunii, al scrisului, al povestirii, pe care le-am analizat în primele sale romane, se concentrează memorabil în construcția din *Păsările*, roman al tragediei imposibilității efective de comunicare. Făcînd o paranteză „biografică”, putem vedea aici o punere în abisul textului a situației autorului însuși, despre care știm că gîndea febril și se exprima așijderea, lansîndu-se în demonstrații pasionate, arhitecturi de idei, pîrînd că dialoghează dar de fapt monologînd solitar, prezent și absent totodată, furat de propriile-i himere. A exprimat singur paradoxul acestui mod al existenței scîndate: „Am o capacitate mare de autoiluzionare care e în contradicție cu luci-

37, 38 *Idem*, y.p. 51–52 și 103–104, p. 172.

ditatea și trăiește paralel. Făptuiesc în funcție de iluzii și mă gîndesc în funcție de luciditate.³⁹

De aici și pînă la a înțelege proza lui Ivasiuc în general și *Păsările* în special ca pe o îndelungă, insistentă, încăpățînată dezbatere asupra limbajului nu e decît un pas. Preocupat și el de natura și rolul *cuvîntului*, asemeni congenerilor săi, însă într-un mod mai lucid, mai aproape de meditația teoretică decît de apropierea metaforică (am spus ceva despre asta atunci cînd am trasat tabloul atmosferei literare a anilor '60—'70), Ivasiuc dă în *Păsările* o expresie impresionantă situației dramatice a ființei izolate în limbaj, interpus — acesta — ca o peliculă între subiect și realitatea obiectuală din jur. Asemănătoare sau neasemeni, personajele din roman nu reușesc să găsească linia subțire a înțelegerii reciproce și sfîrșesc prin „prăbușiri” psihice, cînd nu se sfîrșesc ele însele din viață. Referirile directe la situația limbajului, cîte sînt, semnalează dezbaterea globală, „filozofică”, tot timpul existentă în subtext: Dunea își imaginează utopia *cuvîntului* precis, infailibil („Doream să-mi răsară *cuvîntul*, sigur și capabil să fie rostit încet, ascuțit ca un brici de oțel, subțire și maleabil ca o floretă”⁴⁰); mai tîrziu Mateescu, singurul personaj din *Păsările* capabil de „nedisimulată ironie”⁴¹, crede cu sarcasm (și — aflăm ulterior — fără caracter) că „Limbajul este o chestiune strict convențională, un sistem de semne care poate fi transmutat fără să-și schimbe decît încăleătura pur afectivă a mesajului în cu totul alt sistem”⁴² și că „imbecilii ăștia toți au o credință nătîngă în limbaj și-n sunetele lui”⁴³. Vine venind — în pragul „schimbării” sale — cu o opinie contrară, potrivit căreia „Limbajul are importanța lui, nu este un lucru neînsemnat. Cuvintele au o anumită proprietate”.⁴⁴ Cîteva pagini mai tîrziu, Mateescu propune o rela-

39 Interviu de Mihai Sin, în *Vatra*, an II, nr. 4 (25), 20 aprilie 1973, p. 11.

40, 41, 42, 43, 44 *Păsările*, ed. cit., p. 33, p. 139, p. 139 — 140, p. 142, p. 140.

ție între limbaj și politică, din nou în defavoarea cuvintelor: „Mișcările acestea pot face istorie și o și fac, înșiruirea aceea de fapte goale, vorbe goale și iluzii. Dar nu fac niciodată politică. Adevărata politică înseamnă răbdare, acțiune lentă, pregătirea cu grijă a năvoadelor. Marii pești se vor împotmoli aici.”⁴⁵

Dimpotrivă, nerăbdarea, evidentă în setea de confesiune, de modelare a abstracțiunii gândurilor și sentimentelor în materialitatea infinită a limbajului, îi stăpânește pe protagoniștii romanului. Nevoia intensă de comunicare explică în bună măsură impulsurile obscure ale lui Dunca, ale Margaretei, ale lui Vinea: dictate de subconștient, sint încercări instinctive de a obține o „cuplare” cu celelalte planuri, derulate în paralel, „interzise” lor. Vezi — de pildă — comportamentul lui Dunca după ce o zărește întâia oară pe Margareta: „Alergă în centru, intră la telefoane și caută numele Vinea. Nu era decît un singur abonat. Cînd introduce fisa și ridică receptorul, formînd numărul, nu știu de ce, dar avu nu numai sentimentul dorinței de a vedea cu orice preț pe femeia aceea tină, ră, întilnită pe stradă, dar și altceva, mult mai important. Parcă ar fi trebuit neapărat să facă ceva ca să evite o catastrofă. Avea ceva neapărat de făcut, și sub semnul acesta începu dragostea sa.”⁴⁶

Puține lucruri rămîn de spus pentru a trage — cu toate datele pe masă — concluzia valorii deosebite a cărții lui Ivăsiuc. Nu trebuie în nici un caz scăpată din vedere emoția pe care o transmite la lectură, copleșitoare în scenele de vîrf. Elementele de construcție abstractă, paralelismele și celelalte se percep abia în al doilea rînd și trag profit nemijlocit de pe urma haloului emoțional sub care se articulează. Cum fusese și cazul *Vestibulului*, intensitatea sentimentului erotic mi se pare decisivă pentru fixarea *Păsărilor* la un nivel înalt al impactului de lectură. Anunțat prin

45, 46 *Idem*, p. 148, p. 64.

alitea semnale ca deznodămînt firesc al romanului, intr-acolo conducînd cu necesitate logica sa internă, autoînstituită, sfîrșitul tragic al Margaretei șochează totuși prin patetismul sec al gesturilor, adică prin forța *creației* care susține *analiza* din *Păsările* (încă o dată în sensul lui Ibrăileanu).

Celălalt punct de virf emoțional e lunga dezbateră ideologică din confesiunea lui Dunca, secvența proceselor de conștiință din perioada anchetării atîngînd — probabil — nivelul cel mai înalt al prozei „obsendatiste“, superior majorității romanelor „de gen“ prin dramatismul implicării (trimitînd la substratul biografic), dar și prin — mai ales — capacitatea de ieșire către un model abstract al puterii în ipostaza sa de mecanism implacabil, indiferent față de sentimente și disprețuitor de orice morală, fie ea „absolută“. Criza „psihologică“ și „etică“ a lui Dunca e impresionantă și datorită regiei sentimentale a derulării amintirilor. Tensiunea înfruntărilor politice produce aceleași efecte de expresivitate la finalul „căderii“ lui Vinea, lucrat cu o subtilă intuiție a „surpării“ sale subconștiente.

Referirile la subconștient nu revin întîmplător în analiză. Exersată în rețele tot mai atent elaborate în primele trei romane, simbolistica freudiană formează și în *Păsările* o substructură, o „epică“ de adîncime, coordonatoare a comportamentelor și conflictelor. Urmărirea detaliată a coerenței planului psihanalitic cere alt efort de interpretare și alt studiu asupra romanului. Spun aici doar că amintirile, visele, obsesiile se întreșes strîns, prinzînd în plasa lor, rînd pe rînd, toate personajele. Central devine modelul autorității familiale (familia Dunca), în jurul căruia se dispun acela al autorității în uzină, al conducerii vastului șantier din anii '50, al puterii politice coordonatoare, totul conform imaginii lui Vinea, care înțelege lumea ca pe o construcție supraetajată, perfect izomorfă: „Lumea era o piramidă,

totul era supus acestui principiu de organizare. Ce era *sus* (unde era el) trebuia să se repete și jos. Un atelier repeta uzina, după cum uzina repeta și ea alte structuri superioare, pînă sus de tot. Cuvintele ce-i plăceau cel mai mult, și le folosea des, erau: *sus*, *jos*. Îi plăcea că în uzină i se spunea «bătrînul». Așa spunea și el șefului său ierarhic, atunci cînd vorbea cu egalii săi, la cîte o conferință. Lumea era un trib cu *bătrîni* de diferite nivele, înțelepți care știau multe, care pedepseau și recompensau, fără să dea socoteală «jos».⁴⁷ Modelul e arhetipal, analizabil în termeni antropologici, cu un *pater* și o *mater familias* („Uzina avea în acest fel un tată și o mamă [pe Vinea și pe Victorița], nu era orfană de nici un părinte.”⁴⁸; Victorița își exercită în uzină „unul din instinctele străvechi de femeie puternică, *mater familias*, ce-i dominau personalitatea și o făceau serios de temut, pentru că era vorba de obiceiuri foarte sigure și foarte temeinice, greu de clintit. Da, femeia își încurajează bărbatul care se luptă și își înecă neliniștile și fricile în fața tăciunilor vetrei, știind să tacă atunci cînd e nevoie. Ea e păstrătoare de taine pe care le știe din afunduri.”⁴⁹). Substratul freudian⁵⁰ se extinde pînă în ramificațiile periferice ale textului: tatăl Victoriței suferă față de ea de un veritabil complex oedipian⁵¹, Doina, logodnica de demult a lui Dunca, îl apăruse cu sentimente materne („de cloșcă, de mămă ce-și apără puii”⁵²) — ș.a.m.d.

47, 48, 49 *Idem*, p. 97, p. 118, p. 124—125.

50 Sesizat și la apariția romanului, cu cîte o ipoteză incorectă din punctul de vedere al analizei mele, cum e aceea privitoare la Liviu, care ar simți „satisfacția obscur freudiană de a distruge la rîndu-i o dragoste și o ființă (tot Margareta)” (Al. I. Ștefănescu, în dezbaterile *Cinci opinii despre o carte*, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p. 8).

51, 52 *Păsările*, ed. cit., v.p. 159—161, p. 251.

Concluzia: Impresionant prin tensiunea sa dramatică și tragică, emanând un fluid patetic susținut de o construcție extrem de complexă, regizată cu precizie, *Păsările* e una dintre operele de prim plan ale literaturii române postbelice.

5.

Ultimele trei romane ale lui Ivăsiuc au compus — spunem — o altă „poveste”. *Păsările* este construcția-sinteză a căutărilor „analitice” de până atunci, ecuația globală a tentativelor individuale (întreprinse de doctorul Ilea, Ilie Chindriș, Ion Marina, Liviu Dunca) de dominare a gândirii, a existenței și a subconștientului, de cîștigare a *autorității* asupra sinelui: una *introvertită*, să-i spunem. Sau ecuația globală a eșuării acestor tentative. Tema se combină în *Păsările* cu aceea a *autorității* exercitate în exterior, o multiplicare a celei dintîi (reductibile amîndouă la numitorul comun al modelului psihanalitic). În romanele următoare, atenția se concentrează asupra mecanismelor celui de-al doilea tip de *autoritate*: *extrovertită*, desigur. Așa cum primele trei au convers spre *Păsările*, ultimele trei se desprind de acolo: *Apa* studiază funcționarea puterii în vremuri incerte, *Iluminări* o analizează la nivel instituțional și în decor contemporan; iar *Racul* va sintetiza întreaga etapă a doua într-o parabolă meta-istorică.

Înainte de *Apa*, al cincilea roman al lui Ivăsiuc, și alături de el trebuie comentate și cele două nuvele din *Corn de vînătoare*. Ele se întorc — cum s-a observat — în „istorie”. Întîia, mai scurtă, e o poveste „medievală” (și dă titlul volumului), în timp ce a doua, de aproape optzeci de pagini, dezvoltă o temă a rememorărilor din *Interval*. Amîndouă latonează „modelul paradigmatic al puterii” amintit în analiza *Păsărilor*.

Nuvela *Corn de vinătoare* începe în manieră biblică, derulind „seminția“ lui Drag, mare cneaz pe Mara, și a fiului său Giulea, întemeietorul Giuleștilor în „veacul al 14-lea“¹. După „cartea neamului“ acelora, istoria e urmărită pe scurt pînă la Mihai, personajul principal, „răs-răs-strănepotul lui Giulea“.² Tonul narativ e solemn, pătruns de importanța călătoriei în timp, dar pătat de grotesc (Giulea își îngroapă cu mare pompă mina dreaptă, tăiată de dușman!) și chiar cu un strop de comic („Preotul a refuzat să facă slujbă mîinii“³). Alt semnal ironic, lucind scurt în pagină, îi arată pe urmași cufundați în amintirea bătăliilor, ungindu-și cizmele și apoi „obosiți de atît efort mental“⁴. Textul e construit pe motivul livresc anunțat de titlu: vinătoare (motiv prezent și în *Păsările*). Mihai de Giulești asistă în tinerețe la preambulul (doar preambulul) uneia la care participă mari seniori (scena fiind un duel psihologic purtat între gravitate și ironie), apoi, după ce ajunge un personaj ocult și emisar al puterii imperiale, același Mihai aduce pe un perete întreg de castel o tapiserie cu o scenă de vinătoare mitologică (semn al unei obsesii simbolice, pentru ca a doua jumătate a nuvelei să cuprindă desfășurarea efectivă a unei vînători (pînă atunci doar „anunțată“). Prada nu e obișnuită, căci cancelarul tichuiește (reușind) uciderea ca prin accident a principalilor săi adversari. Totul se adună la urmă într-o parabolă a puterii, a mecanismelor ei oculte, crude și implacabile, cu corolarul „oboseli“ celui care ajunge tirziu să le cunoască (Mihai face un „gest plictisit“, un „pas greoi“, începe „încă o obositoare noapte de insomnie“, își îndeplinește „absent“ însărcinările, are „un fel de obosită nepăsare“⁵). Pe lângă motivația politică a crimei, există și una psihanalitică: Mihai decide uciderea

1, 2, 3, 4, 5 *Corn de vinătoare*, Editura Dacia, 1972, p. 7, p. 9, p. 7, p. 9, p. 20, 21 și 26.

tinerii contese Bethlen cu sentimentul eliberării de complexul provocat în adolescență de mama aceea („Poate că trebuia să se întimplă, oricum, poate că din cauza mamei acestei femei”, zice cancelarul⁶, înțelegând că „se închide un ciclu. Se încheie cercul”⁷). Tînăra contesă de acum i-o amintește și fizic pe mîndra femeie de altă-dată (fața „subțire, triumfătoare” devine față „sîdfie și îngustă”⁸).

Cealaltă nuvellă se întoarce la străbunicul memorandist al lui Ilie Chindriș, cel din *Interval*. Cum ne spune și titlul, e vorba despre *O altă vedere* asupra episodului (începînd chiar de la grafiera numelui: acum Ilie Kindriș, cu K!⁹). Perspectiva aparține unei voci naratoare exterioare de un tip mai special: nu omniscientă, ci aparținătoare — după cum o indică toate datele — unui personaj care va fi „investigat” cazul, trecînd apoi la relatarea celor descoperite. Relatarea e nuvellă. „Vocea” adoptă o atitudine detașată, o dată cochetînd cu tonul comunicărilor științifice („Ne simțim obligați să contrazicem, în parte și, în orice caz, să completăm relatarea lui Ilie Kindriș” etc.¹⁰), de multe ori ironică, însă ori-cum interesată să facă o „reconstituire” nuanțată a proceselor gîndirii lui T.M. (Todor Milan) ca însă aflat la vremea lui în imediata proximitate a „puterii”. Fotografii, mărturia unui „contemporan”, zărele timpului, documente din arhiva închisorii unde fusese deținut T.M., apoi „un noian de amintiri publicistice, scrisori particulare, documente de familie”¹¹ contribuie la reparcurea vieții memorandistului. Nu și la „elucidarea” ei, căci T.M. ascunde un secret profund, de unde și impresia ciudată că vocea naratoare depune un efort de feșel acelaia al lui Grobei, personajul lui Nicolae Breban din *Bunavestire* (1977), devotat cultului unui anume Farca („evangelistul” aflîndu-se acolo la limita caricaturii). Versiunea Grobei e anticipată și mai îndeaproape de fiica lui T.M. Ileanca, bunică lui Chindriș (sau Kindriș!), fascinată în copi-

6, 7, 8, 9, 10, 11 *Idem*, p. 25, p. 19 și 25, p. 14 și 22, p. 37, *ibid.*, p. 49.

lărie și adolescență de martiriul tatălui și păstrătoare a „secrețului”, pe care îl intuiește mai mult decît îl înțelege. Grosul nuvelei e ocupat de istoria detenției și a etapelor evoluției interioare a lui T.M. în respectivele condiții. Cumulînd și ordonînd documentele existente, „vocea” naratoare face „un fel de expertiză a verosimilității”¹², indicatoare a unui traseu descendent, de la „veselia” inițială și de la stadiul activismului frenetic (în închisoare „și-a făcut un program riguros: gimnastică, plimbare, lectură, meditație, scris (avea, evident, toc și hirtie)”¹³), trecînd prin toate etapele „crizei”, pînă la aceeași „oboseală” absentă, asemănătoare celei a castelanului din prima nuvelă. Expresiv este, de pildă, episodul crizei limbajului: cufundat în singurătate, deținutul capătă o „frieă de cuvinte”, simțînd cum (traducînd în termenii saussurieni folosiți ulterior de Ivasiuc însuși în *Racul*) *semnificații* se desprind de *semnificați*, de unde o perturbare generală a percepției și a înțelegerii lumii: „Nimic nu putea reține, dacă nu denumea, și denumirile erau foarte depărtate de lucruri, și semănau oarecum cu cifrele — care la rîndul lor semănau cu programul, aidoma și el celulei, și luminii sure filtrate de ziduri. [...] Toate lucrurile ajungeau astfel otova, începeau să semene între ele ca zilele de aici. Iar dacă nu le numea, n-aveau nici o stare, dispăreau ca amintirile lui, ce nu puteau rămîne doar imagini, și se risipeau. Nu puteau exista decît ca niște cuvinte — repetate tare în celulă.”¹⁴ Rezultatul e o apropiere de „patologie”: „Într-un raport al unui gardian, anexat la dosar, se spunea doar că deținutul T.M., celula 319, a început să vorbească singur.”¹⁵ Meditația intensă îl face pe memorandist să ajungă la conștiința că „aparține acestei închisori mai mult decît bănuise, și că poate urma să fie despărțit de ceilalți prin ziduri chiar cînd zidurile fizice, de piatră, vor dispărea.”¹⁶ Concluzie cu semnificație filozofică. În *Racul* va deveni și mai limpede această ubicuitate a mecanismelor represive, a puterii strivitoare. E reluat la un mo-

12, 13, 14, 15, 16 *Idem*, p. 49—50, p. 52, p. 61, *ibid.*, p. 62.

ment dat un motiv din *Păsările*: într-o atmosferă de tăcere totală, ca de tărim al umbrelor (paznicii „circulau pe coridoare ca niște umbre”¹⁷, făcând să se vadă „o ușoară întunecare în dunga de lumină de sub ușă”¹⁸), T.M. e urmărit prin vizetă de gardieni, reduși la „ochiul acela singular, fără față, privindu-l indiferent”.¹⁹ În *Păsările* (cu care nuvela are în comun chiar tema detenției, reluarea justificând o idee ca a lui Eugen Simion: „putem bănuî că a intrat, în narațiune, și o experiență personală”²⁰) motivul avusese o excepțională plasticitate: „Am sărit în picioare și m-am apropiat de vizeta care iar tăcănise și mi-am lipit ochiul de celălalt ochi care mă privea impasibil și de la distanța prea mică nu l-am mai văzut și m-am dat un pas înapoi ca să-l văd mai bine, și după cîteva clipe a pătruns doar o rază de lumină mai pură, de afară, și apoi vizeta s-a închis cu un clinchet ușor și muzical.”²¹ Proiecția la nivel psihanalitic a problematicii „puterii” e evidentă în fascinația fiicei față de tată, dublată de disprețul pentru mamă.²² Semnificativă e și atracția Ileancăi față de agitația fecundă a găinilor ouătoare ale gospodăriei: urmărindu-le în cerdacul cu stâlpi înalți de lemn, „Obrazul i se lipsea uneori de stîlp, și nările îi fremătău”.²³ În aceeași ordine de idei, bătut în închisoare, trimis îndărăt către străfundurile subconștientului, T.M. are — asemeni Olgăi din *Interval* — nostalgii intrauterine, visînd „Un loc cald și moale, undeva, și hrană dulce, lichidă, cu care să fie hrănit. Tot ce era în jur nu era realitate vie, imediată, pe care, confuz, o sperase în momentele de disperare din celula de sus, ci doar dorința de a scăpa de aici. Realitatea era la capătul unui alt tunel, întunecos, alunecător, prin care trebuia să se trască. Acolo, la capăt, era doar ceva neorganizat, un loc moale, ca o amintire vagă din propriul său trecut, ca și cum ar fi vrut să facă un

17, 18, 19 *Idem*, p. 54, p. 55, p. 54.

20 *Scriitori români de azi*, ed. cit., p. 515.

21 *Păsările*, ed. cit., p. 294—295.

22, 23 *Corn de ouătoare*, ed. cit., p. 87, 93, 95 etc., p. 82.

lung drum înapoi, dar durerea spatelui, și brațelor, și picioarelor [...]. Apoi iar starea de visare, cu ochii deschiși, și un dor nelămurit de un fel de pat adînc, în care să stea cu genunchii la gură.”²⁴ Eliberat tirziu, T.M. moare înainte de a apuca să-i împărtășească fetei „secretul”. Ea se simte totuși „mesagera” lui și va suferi pînă la sfîrșit din pricina imposibilității de a transmite mai departe obscurul legat patern. Pe Ch/Kindriș (vreo legătură cu „K” din Kafka?!), „Îl disprețuia, fără să-și dea seama că el pe ea o imită, or, ea însăși nu era decît un reflex.”²⁵ — frază care sugerează o complicată relație de ipostaziere, de (tot în termeni freudieni) substituire a substitutului.

Nuvelele sînt simetrice: în confruntarea cu puterea, alit „învîgătorul” (Mihai de Giulești) cit și „învinsul” (T.M.) capătă conștiința locului mărunț, depersonalizant al individului în mecanism — de unde „oboseala”, transformarea elanului inițiativei în comportament inertial. Sînt — la urma urmei — amîndoi niște „îvinși”, căci „învîgător” nici nu poate exista. Nuvelele au o bună valoare, ele rulînd relaxat, ca în niște piese de cameră, problematica romanelor. Critica a fost totuși tentată să le supraliciteze — (mai ales pe prima, care i s-a părut lui Eugen Simion — alții fiind și mai laudativi — „o demonstrație de virtuozitate epică, un *sonet* într-o operă care ignoră regulile tradiționale ale compoziției”²⁶). Însă Ivăsiuc era făcut pentru demonstrația romanească, amplă și pasională, pentru spațiile întinse, acoperite dintr-o suflare, ca într-o cavalcadă a ideilor. Îi lipseau și „subiectele”, și „stilul” („stilurile”) potrivite pentru textul concentrat. N-a avut vocația genului — sau dacă a avut-o, atunci adevăratele sale proze scurte, reduse la scheme ideologice, dense, percutante, sînt textele din *Radicalitate și valoare* și *Pro domo*!

24, 25 *Idem*, p. 70, p. 115.

26 *Op. cit.*, p. 514.

Apa prelungește și încheie proza „istorică” a lui Ivasiuc. Ghilimelele sînt obligatorii, pentru că, aici ca și în nuvele, autorul nostru n-a făcut decît să recurgă la alt decor și alte date epice pentru a dezvolta obsesii constante. Scriitura romanului, abia acum mai „tradiționalistă”, nu exclude introspecția (mai ales în cazul lui Paul Dunca, personajul principal, aliniat șirului compus din doctorul Ilea, Chindriș, Ion Marina, Liviu Dunca, Mihai de Giulești, T.M.), folosește și asociativitatea proustiană (pomenită undeva ironic, în legătură cu prefectul județului, personaj caricatural: „se trezi devreme, ca de obicei și rămase o jumătate de oră în pat, lăsindu-și gîndurile să alerge în voie, în toate direcțiile, ca în cea mai desăvîrșită asociație proustiană”²⁷) și construiește din nou o substructură psihanalitică (sesizată, ca și la *Corn de vînătoare*, de Eugen Simion²⁸). Atenția se menține la mecanismele globale ale autorității, ceea ce a putut crea impresia de investigație „socială”. Însă pe Ivasiuc nu-l interesa varianta istorică, ci invariantul paradigmei abstracte.

Începutul reia parcă o scenă din *Inteval*, cu bătrina (tot fiica lui T.M.) povestind altui nepot, Grigore, despre memorandist și familia lor veche. Ordinii de altădată a lucrurilor îi aparțin și bătrînul Dunca, tatăl lui Paul, Tiberiu Șuluțiu, fost ministru, și anturajul acestuia. Nu înseamnă că romanul studiază relațiile de putere în timpurile vechii și așezate, ci „în timpul fără reguli [...] În anomie, cum se spune”.²⁹ Sîntem în anii tulburi de după război, într-un oraș ardelenesc terorizat de teribilul Piticu („un fel de Al. Capone autohton”, l-a numit Mircea Iorgulescu³⁰) și de banda lui. Orice este acum posibil, jocurile se fac și se desfac peste noapte, după bunul plac al mecanismelor abstracte ale puterii, dezlănțuite

²⁷ *Apa*, ed. a II-a, Editura Eminescu, 1975, p. 129.

²⁸ *op. cit.*, p. 514, 516.

²⁹ *Apa*, ed. cit., p. 11 (v. și p. 96 și 289)

³⁰ Alexandru Ivasiuc, „*Apa*”, în *Luceafărul*, an XVI, nr. 31 (608), sîmbătă 22 decembrie 1973, p. 2.

în lipsa regulilor clare. Paul Dunca, avocat tânăr, se simte fascinat de tehnologia terorii practicate de Piticu și i se alătură devenind veriga de legătură care permite punerea laolaltă a tuturor ipostazelor puterii manifestate, de la dreapta și de la stînga, în oraș. În subconștientul lui Dunca, stăpînit de un „complex al tatălui“ (de el „îi fusese toată tinerețea teamă“³¹), Piticu apare ca un substitut al aceuia: „Paul Dunca văzu umbra înaltă a lui Piticu, acoperind un întreg perete și avu o ciudată stringere de inimă, ca de mult, în copilărie, cînd tatăl lor, seara, înainte de culcare, intra în camera celor mici, se uita la ei încet, îi privea calm pe unul cite unul și ei se ridicau în pat, în cămășuțe de noapte și așteptau.“³² Sînt și alte semnale de acest tip: față de Hermina Grödl, tînăra baroneasă evreică eliberată din lagăr, primul sentiment al lui Paul Dunca e „de fascinație și milă și, s-ar putea spune, chiar de dragoste aproape paternă pentru ființa aceasta slabă și mizeră și totuși atît de curajoasă“³³, tot Dunca se întreabă o dată „Ce-ar fi făcut tata în asemenea condiții?“³⁴, ziaristul american Cyrus B. Warner, crescut alături de un bunic „blînd dar foarte puternic“, „asociase totala autoritate nu cu asprimea și minia ei, ci tocmai cu blîndețea“, „aproape cu dragostea“³⁵ ș.a.m.d.

În destule puncte *Apa* reia motive din *Păsările*: „Decădere marilor familii ardelenne“³⁶, o nouă scenă de vînătoare³⁷, expresia relevantă moral a ochilor nevinovatului Strobile în clipa morții³⁸ (ca la Iosif Dandu în romanul precedent, producînd lui Paul Dunca, asemeni lui Vinea, criza „desprinderii“ de putere), mai multe confruntări politice pe muchie de cuțit (între Piticu și comisarul-șef Meseșan, între profesorul Dăncuș, prim-secretarul județenei P.C.R., și procurorul Iulian Manea). Grigorescu, trimisul însărcinat să facă ordine în oraș, amintește figura de crou civilizator comunist a lui

31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 *Apa*, ed. cit., p. 40, p. 35, p. 48—49, p. 187, p. 277 și 279, p. 229, v.p. 105—107, v. p. 159.

Cheresteşiu din perioada directoratului de şantier. La fel, sinuciderea lui Piticu în final e o caricatură a sfârşitului Margaretei Vinea (reluat şi în câteva detalii: „atârna, spinzurat de un şnur subţire de mătase impletită, roşu-închis, ca drape-riile”³⁹). Grav, patetic în multe locuri, conform obişnuitei implicări a autorului, romanul nu duce lipsă nici de note iro- nice, caricaturizind personaje publice ori casnice (nevestele lipsite de personalitate, „aceste Livii şi Corneli şi Veturii”!⁴⁰), reluind în context neaşteptate formulări celebre (vezi niet- zscheana „Dumnezeu e mort” şi homericul început de capitol „Minia co-aprinse pe avocatul Paul Dunca”!⁴¹).

Titlul romanului e o metatoră cu două sensuri: „apa” — curs al istoriei, al evenimentelor (Piticu spune undeva: „află că gloante am şi eu şi apa e repede — şi umflă şi pe morţi, nu numai pe înecaţi”⁴²); şi „apa” — fluviul mulţimii de oa- meni ieşiţi să-şi facă dreptate („se întindea şi se apropia ca o apă”, populaţia „căpătase o altă faţă, nu erau oameni, ci o forţă, la fel cu inundaţiile, cu marile incendii şi cutremurele de pământ”⁴³). Urmărindu-şi teza, Ivasiuc a mizat mult pe aspectele senzaţionale ale exercitării puterii şi pe fascinaţia ei. A trecut astfel pe lângă planuri de profunzime care-i stă- teau la îndemină, după cum se vede către final, unde sint amintite exaltata depoziţie scrisă a lui Paul Dunca, atunci cînd totul s-a sfîrşit şi ordinea e în curs de restabilire, şi jurn- alul lui Dăncuş. Ambele ar fi putut da romanului adevăra- tul plan „analitic” şi „moral”, însă din ele nu se „transcrie” de- cit prea puţin: începutul depoziţiei („De un an de zile, în plină derută, m-am apropiat în această lume veche în prăbu- şire, de Ion Lumei, zis Piticu. Mi se părea interesant, ca pro- dus al acestei epoci, prin totala sa lipsă de scrupule.” — plus alte câteva fraze⁴⁴) şi un pasaj scris de Dăncuş. Ultimele cu- vinte notate de profesorul-activist (redate de mulţi comen-

39, 40, 41, 42, 43, 44 *Idem*, p. 336, p. 45, p. 57 şi 186, p. 234, p. 244, p. 346.

lători ai Apei) sînt egale cu o promisiune, dar și cu o taină („psihologică”) nerevelată: „Paul Dunca — om foarte interesant. Trebuie să-l cunosc indeaproape.”⁴⁵

Obiecțiile care s-au adus — previzibilitate și stereotipie, abuz de pitoresc (mai ales în vila Grödl, sediul lui Piticu) și de senzational (biografiile bandiților, actele lor teroriste) — sînt corecte. La nivelul de jos al operei lui Ivasiuc, *Apa* nu nu e însă — de disprețuit, cum arată critica în ultima vreme: păstrează nivelul ideologic de dinainte și elementele de roman popular captivează, încît nu mi se pare sub cota altora (a *Cunoașterii de noapte*). Scris de un necunoscut, *Apa* l-ar fi înzestrat cu un „nume”.

6.

Cînd a apărut *Iluminări*, romanul nr. 6, cronicarii au afirmat în cor că Ivasiuc s-ar fi întors la analitismul din *Vestibul*. Cornel Regman, care apreciasse mult *Apa*, a avut sentimentul că îl citește iarăși pe Ivasiuc „cel vechi”⁴⁶. Compararea cu primul roman se baza pe câteva elemente comune. Scriitura e aceeași; dar — de fapt — nu se schimbase nicio dată, prozatorul păstrîndu-și în toate cărțile „frază” despre care am vorbit la început și continuînd să „sondeze” gîndirea, ființa interioară. Salturile în memorie și derularea de lungi episoade trecute caracterizează — la fel — nu doar *Vestibulul* și *Iluminări*, ci și restul. Mai frapantă a fost coincidența profesiunilor: ca și doctorul Ilea din romanul de debut, Paul Achim din *Iluminări* e cercetător. Dar e un cercetător-șef de instituție, ceea ce schimbă substanțial datele problemei. Nici cu Ion Marina, directorul din *Cunoaștere de noapte*,

⁴⁵ *Idem*, p. 349.

⁴⁶ Alexandru Ivasiuc — din nou cel vechi, în *Viața Românească*, an XXVIII, nr. 10, octombrie 1975, p. 46—51.

nu se aseamănă prea mult, căci acela era confiscat de o problemă strict personală (boala soției). Descinde mai degrabă din Dumitru Vineanu, prizonier și el al unei crize „individuale”, claustrat în propria-i conștiință, însă în același timp posesor al unei teorii privitoare la funcționarea puterii în structurile sociale mari și mici (modelul arhetipal al familiei). Se pot face multe alte legături cu primele cinci romane, de la sesiizarea ipostazierii celor câteva prototipuri de personaje, trecând prin teme și motive comune (un singur exemplu: ca în cazul lui Chindriș din *Interval*, biografia lui Paul Achim e jalonată de un drum revelatoriu pe munte, incluzând evocări „geologice”²) și ajungând la detalii (apare, precum în *Păsările* și pretutindeni la Ivăsiuc, alternanța între folosirea liniei de dialog și a ghilimelelor pentru replicile acelorași personaje, denotând febrilitate a elaborării³, Paul Achim și fostul său coleg Stroescu își află, ca Liviu Dunca, refugiul în versuri franțuzești⁴ etc.).

Analiza puterii la nivel instituțional demarează de la pretextul epic al „crizei” lui Paul Achim. Director general într-un institut de cercetări, el simte deodată nevoia să-și examineze trecutul (copilăria, adolescența, începutul carierei) și să-și cîntărească existența actuală pentru a înțelege, dintr-una și din alta, rostul său pe lume, legea funcționării sale în marile mecanisme ale „puterii”. Declanșarea crizei se produce, ca și la doctorul Ilea, la amintirea imaginii simbolice a unei tinere fete, atunci studentă, acum mărunță cercetătoare în institut. Când va sta de vorbă cu ea, Paul Achim va avea senzația că fata (Nora Munteanu) e ireală, că e o proiecție a sa, „la limita dintre imagine și realitate”⁵, un fel de Galatee a gândurilor care-l frământă: „nici nu știa dacă n-a inventat-o el însuși, din propria sa memorie, și [...] acum, obiec-

2, 3, 4, 5 *Iluminări*. Editura Eminescu, 1975, v.p. 134—138, v. p. 83—85, v. p. 37 și 280, p. 155.

nu se aseamănă prea mult, căci acela era confiscat de o problemă strict personală (boala soției). Descinde mai degrabă din Dumitru Vineanu, prizonier și el al unei crize „individuale”, elaustrat în propria-i conștiință, însă în același timp posesor al unei teorii privitoare la funcționarea puterii în structurile sociale mari și mici (modelul arhetipal al familiei). Se pot face multe alte legături cu primele cinci romane, de la sesizarea ipostazierii celor câteva prototipuri de personaje, trecând prin teme și motive comune (un singur exemplu: ca în cazul lui Chindriș din *Interval*, biografia lui Paul Achim e jalonată de un drum revelatoriu pe munte, incluzând evocări „geologice”²) și ajungând la detalii (apare, precum în *Păsările* și pretutindeni la Ivăsiuc, alternanța între folosirea liniei de dialog și a ghilimelelor pentru replicile acelorași personaje, denotând febrilitate a elaborării³, Paul Achim și fostul său coleg Stroescu își află, ca Liviu Dunca, refugiul în versuri franțuzești⁴ etc.).

Analiza puterii la nivel instituțional demarează de la pretextul epic al „crizei” lui Paul Achim. Director general într-un institut de cercetări, el simte deodată nevoia să-și examineze trecutul (copilăria, adolescența, începutul carierei) și să-și cîntărească existența actuală pentru a înțelege, dintr-ună și din alta, rostul său pe lume, legea funcționării sale în marile mecanisme ale „puterii”. Declanșarea crizei se produce, ca și la doctorul Ilea, la amintirea imaginii simbolice a unei tinere fete, atunci studentă, acum mărunță cercetătoare în institut. Când va sta de vorbă cu ea, Paul Achim va avea senzația că fata (Nora Munteanu) e ireală, că e o proiecție a sa, „la limita dintre imagine și realitate”⁵, un fel de Galatee a gândurilor care-l frământă: „nici nu știa dacă n-a inventat-o el însuși, din propria sa memorie, și [...] acum, obiec-

2, 3, 4, 5 *Iluminări*. Editura Eminescu, 1975, v.p. 134—138, v. p. 83—85, v. p. 37 și 280, p. 155.

tivă, stătea în fața lui și atingea cafeaua din ceașcă, ușor⁶. Senzația se precizează mai târziu, când Paul Achim își spune că „Nora Munteanu era mai mult o absență, marginea realității lui⁷ — deci o ființă aflată pentru el — putem spune — „sub semnul oglinzii”: îi „reflectă” conturul personalității („marginea realității lui”), înlesnindu-i introspecția.

Din aproape în aproape, episoadele trecute și prezente își adună sensurile în câteva modele ale autorității instituționale, în care individul se integrează ca pion, ca rotiță. Un model este al bătrînului savant Ghibănescu, întemeietorul institutului în vechea lui formă, în anii '50: își exercitase puterea cu lentoare orientală, ca un „baci-pașă” (!)⁸, „un fel de baci sau sultan oriental, un pașă tihnit⁹, relictă a timpurilor vechi, cu atitudine „solemn-visătoare” și drept primă calitate „lenea¹⁰, acționînd „încet, ocolit, prin relații neștiute¹¹. Un model paralel dar mai longeviv decît al bătrînului savant este cel al adjunctului său, directorul administrativ Dinoiu, tovarășul Dinoiu, „păzitor credincios” al puterii¹², fascinat de propriile-i prerogative (îndeplinește cu sfințenie ritualul „sacrificial” al preparării ceaiului în biroul lui Ghibănescu¹³), simțindu-se în „templul laic al științei”, deci „religios” ca structură, cu gîndire „teologală”, chiar dacă „Zelot al unei religii fără Dumnezeu, doar cu un profet¹⁴, predispus să pătrundă în latura „mitologică” a existenței (ochii săi par „unificați într-un singur punct ciclop¹⁵), încrezător în rostul mistic-ordonator al dosarelor de cadre, apoi coborît de valurile istoriei la rangul de „intendent”, „mai mare cu clădirea, personalul de serviciu, măturile și gălețile, hîrtia și creioanele, șeful accesoriilor neînsuflețite¹⁶, despre care aflăm că ține un jurnal (citim — iarăși — un singur pasaj, extrem de interesant¹⁷) și pe care-l regăsim mai târziu (în ultima parte a romanului, într-o densă scenă în dialog cu Paul Achim) ana-

6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 *Idem*, p. 153, p. 249, p. 21, p. 60, p. 20, p. 210, p. 25, p. 29, p. 29, 75 și 86, p. 30, p. 97 (v. și p. 260), p. 98.



lizindu-și „vina“, tot fanatic, însă acum la modul subteran-
cultural, eminență cenușie a unui neștiut dogmatism de subsol,
continuând (ceea ce dă ideii o mare expresivitate literară)
să țină pentru uz propriu evidența „cadristă“ a tuturor anga-
jaților actuali și foști ai institutului!¹⁸ Personaj teribil, greu
de uitat!

O ipostază rece, perfecționată, automatizată a lui Dinoiu
e Ionescu, șeful de azi al personalului, fost militar, îns cenu-
șiu, fără sentimente și reacții, mască perfectă, doar o dată
deconspirată, într-o confruntare cu Paul Achim (amintind,
ca și alte discuții „ideologice“ — cu Dinoiu, Stroescu,
Niculae Gheorghe, Grigorescu —, de tensiunea scenei dintre
Liviu Dunca și Chereșteșiu). Ionescu dovedește atunci că
pentru el omul nu există în sine (n-ar avea „concretețe“),
ci este egal cu funcționalitatea lui în mecanism: „Ce părere
am eu ca om? Cum adică, ca om? Așa, abstract? Eu aveam
anumite treburi, aveam un rost, niște însărcinări.“¹⁹ Modelul
puterii instituționale se bazează în viziunea „ionesciană“
(sic!) pe frică, pe frica necesară: cînd ea lipsește apar „simp-
tome ale unei boli mai adînci“²⁰, fără ea nu se poate, frica
„trebuie să fie pretutindeni. Nu se poate să fie într-un loc
numai. Pretutindeni, pentru că fără ea nu se pot conduce
oamenii“.²¹ Modelul lui Ionescu va fi preluat de Don Athana-
sios, dictatorul din *Racul*.

Sînt în *Iluminări* multe personaje, abil conduse, atrase
toate în plasa acestei dezbateri despre autoritate. Modelele
celor de dinainte nu sînt — așadar — singurele: alte per-
sonaje, alte concepții! Una este a lui Niculae Gheorghe
vechiul prieten al lui Paul Achim, tovarăș de afirmare în vre-
muri proletcultiste și acum director adjunct al institutului.
Nul profesional, el are în spate o biografie agitată (un epi-
sod din copilărie amintește atmosfera sumbră, „torționară“,

18, 19, 20, 21 *Idem*, p. 259 -- 262, p. 335, p. 338, p. 339.

a celui din *Vestibul*) și a ajuns la o înțelegere a puterii ca rețea de mașinațiuni, pe care le dirijează cu elan voluptuos. Pentru Nicolae Gheorghe valorile „geniile” sînt ceva rar și obligatoriu bine izolat, „grăunțe pure” între care trebuie interpușe „mase enorme de steril, de pămînt fără valoare”, adică de nulități.²² Teoria sa are ca principiu „stabilitatea acomodării”, oamenii sprijinindu-se „Nu pe ecuații, nu pe teorii, nu pe idei abstracte, ci unii pe alții, ca o uriașă piramidă care plutește în gol.”²³ În sfîrșit, apogeul grotesc-parodie al acestor viziuni deprimante asupra puterii îl constituie „schema” obscurului Bobeică C. Bobeică, „schema relațiilor din institut”²⁴, cu linii și cercuri roșii, albastre și negre formalizînd grafic toate raporturile, dușmăniile, zvonurile. Paul Achim o „studiază” ca pe o „operă de nebun lucid”, „caricatura grotescă a vieții sale în institut, rezumatul deformat al întregii sale memorii”²⁵. Scena impresionează prin amestecul de comedie și oroare. Vajnicul Bobeică, pentru care „știința trebuie organizată” („Cine, cine ne conduce? Nu poate exista altfel institutul, dacă nu ascultă de cineva.”²⁶), e alt personaj care nu se uită...

Toate aceste modele ale puterii se confruntă în ochii lui Paul Achim, căruia „criza” de conștiință îi dă luciditatea privirii de sus, cîntar „filozofic” al lucrurilor. Datorită lui, dezbaterea ideologică (în sensul abstract al prozei lui Ivasiuc) capătă complexitate și își descoperă rădăcini profunde. Stroescu, conștiința morală a cărții, îi spusese în tinerețe: „Ți-ai încheiat [...] socotelile cu tot ce există în afara dumitale și se poate numi adevăr, fie el politic, științific, filozofic. Pentru dumneata totul e un joc superior. Poți susține orice și nega orice, și vei ajunge să nu te intereseze decît puterea!”²⁷ Teoria științifică lansată mai tîrziu de lucrările lui Paul Achim înfățișează „Lumea ca limbaj, lumea ca un sis-

22, 23, 24, 25, 26, 27 *Idem*, p. 255, p. 257, p. 371, p. 372, p. 377, p. 48.

tem de coduri care se copiază, așa cum izolatele monade leibnitziene comunică într-un fel care nu i-a fost lămurit nici lui.²⁸ Dar „eriza” și reglindirea rostului existenței îl fac pe Achim să constate, după ce acumulase autoritate, obișnuindu-se cu un model ierarhic al limbajelor și funcțiilor, că totuși „puterea — măcar puterea mea — e o iluzie”²⁹, institutul (lumea în mic) fiind „o rețea întreagă, în care el era prins în centru, și poate îi este imposibil să scape, deși s-a crezut tot timpul deasupra, ca un stăpîn dominînd mecanismul, măcar aici, în propria sa instituție. Însă, deși pînă la urmă el primea toate onorurile, nu era decît un prizonier, nu alît al mecanismului superior, ci al propriilor sale creații”³⁰. E o mutație substanțială de concepție, angrenînd problema științifică și filozofică a adevărului, cu posibila soluție a „iluminării”. Clătinat din certitudinile sale, lui Paul Achim îi lipsește „sentimentul adevărului”³¹ și mărturisește faptul în cea de-a doua discuție cu Stroescu, trecut între timp prin experiența detenției și a meditației intense din acele condiții. Fostul zolog îl ajută acum arătîndu-i că „adevărul nu este o teorie, o formulă rece, o îmbinare congruentă de cuvinte. Este un lucru cald, care te locuiește. Înțelegi, te locuiește și dumneata iei forma lui, sau el ia forma dumitale. E o iluminare, care închide un orizont.”³²; și: „adevărul, ca orice lucru în lumea asta, este iluminarea produsă de o tensiune.”³³ Nevoii imperioase a lui Paul Achim de a afla „cum se ajunge la starea aceea de iluminare?”³⁴, Stroescu îi răspunde cu istorisirea unui episod din perioada detenției, un fel de parabolă a revelației „solidarității umane”.³⁵ Urmare directă a discuției, Paul Achim caută să înțeleagă „marca iluminare care să facă trăite și cele mai aride formule”³⁶, „acea iluminare care putea îngloba orice formulă și teorie”³⁷, „iluminarea”

28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 *Idem*, p. 282, p. 291, p. 229, p. 282, p. 283, p. 284, p. 285, p. 289, p. 355, p. 345.

ca „intrare în miezul luminos al adevărului până și a celei mai abstracte și mai nerepresentabile formule”.³⁸ Mintea rece și riguroasă de altădată recunoaște acum că „și știința cea mai exactă, de vreme ce se construiește pe postulate, are o latură de credință. Nu cred că va exista vreodată o societate a căror [ale cărei] adevăruri să nu aibă și o latură de iluminare, deci de trăire”.³⁹ „Iluminarea” capătă în roman și alte două sensuri: de viziune (la un moment dat, privind fețele oamenilor de pe stradă, Paul Achim „ar fi fost capabil, într-o iluminare, să le reconstituie toate biografiile”⁴⁰) și de revelație a amintirii (același se percepe ca „eu difuz și alunecos care sălășluiește în sine, cel «iluminat» sau «iluminabil» de ciudate experiențe în care se leagă amintiri ce ies la suprafață și altele care se întind difuze, ca un gaz greu și toxic în fundul unei gropi”⁴¹).

Tema din urmă, a amintirilor, adună pe firul ei multe episoade rememorate de Paul Achim de-a lungul cărții și compune un nou model psihanalitic, care „explică” frământările personajului și felul (sau felurile) cum el înțelege „puterea”. Cruciale sînt — la acest capitol — paginile despre *daimonionul* lui Paul Achim, investigație în subconștientul său infantil, în perioada de dinaintea vârstei de doi ani, înainte să știe că ființele și lucrurile „au nume”.⁴² Există acolo, în „fundatia cea mai adîncă” a personalității lui, amintirea bolii și infirmității mamei, amestec de bucurie (figurată, ca și în cazul doamnei Ilea din *Păsările*, mama Margaretei, prin risul lung, în cascade) și de suferință, căci durerea îi provoacă „împete care semănau, fiind scoase de aceeași persoană, cu risul și bucuria gîlgiitoare de viață, care astfel avea două fețe”.⁴³ În cel mai pur spirit freudian, Ivasiuc derivă actualul comportament al lui Paul Achim printr-un determinism com-

38, 39, 40, 41, 42 43 *Idem*, p. 348, p. 313, p. 263, p. 299, p. 220. *ibid.*

Idem, p. 348, p. 313, p. 263, p. 299.

plexual: „prima lume, de dinainte de doi ani, a devenit *daimonion*, fundația cea mai adincă a tot ce există, și împotriva amenințării ei el și-a constrins, conștient, persoana care se voise puternică, tare, gata să învingă lumea plină de pericole — cea mai adevărată dintre toate, și s-o stăpânească prin voința lui de fier, prin puterea care era și un anumit raport între oameni, ierarhic, dar și altceva, măsurarea bucuriei și protecția, lupta de fiecare zi împotriva spaimei și a tipătului de durere.“ etc.⁴⁴; lupta împotriva «daimonionului», lume de pericole tainice înghețată în baza obiectivă și străină a subiectivității.⁴⁵ Vom afla mai departe că detaliile evocând suferința mamei se împletiseră cu senzația fracțiunii de secundă a fricii maxime, trăită în studenție, într-o aventură pe schiuri.⁴⁶ Sentimentul de „frică a încremenirii vaste“ domină și amintirea montană legată de imaginea tatălui, unde întâlnim simbolistica genezei la scară geologică⁴⁷, altă dată Paul Achim și-l reamintește istorisindu-i în copilărie bătălia de la Termopile, cu morala sacrificiului de sine în fața legilor.⁴⁸ Urmează amintirea morții tatălui, întregind „fundația cea mai adincă“ a personalității lui Achim. În termeni freudieni trebuie analizată cutare pornire obscură („dostoievskiană“) a personajului⁴⁹, după cum „salvarea“ sa finală are tot o explicație psihanalitică, „transferul“ simbolic al crizei îndepărtând pericolul („Într-un fel el își transferase criza — teratomul său — asupra lui Grigorescu“⁵⁰, ceea ce îl face pe acesta din urmă, contrar structurii sale, să fie „tulburat de cele întâmplate“⁵¹ și să renunțe la destituirea lui Achim). Ca în toate cărțile lui Ivăsiuc, elementele de acest tip sînt numeroase și coerente, justificînd o psihanaliză a operei. Ba chiar — mai mult — și una a autorului, în sensul psihobiografiei

44, 45, 46, 47, 48 49, 50, 51 *Idem*, p. 220—221, p. 222, v. p. 344 (v. și visul de la p. 399), p. 135, v. p. 315—317, v. p. 44, p. 399, p. 411.

(de tip Marthe Robert) sau al psihocriticii (de tip Charles Mauron). Oare ar fi exagerat să dăm atenție — în atare ordine de idei — ascendenței maramureșene (de pe malurile Tisei⁵²) a lui Paul Achim, ca și decorului de burg transilvan din *Păsările*, genealogiei medievale din *Corn de vînătoare* sau trecutului memorandist din *Interval*, *O altă vedere* și *Apa*? Să ignorăm că orașul copilăriei personajului din *Iluminări* e un oraș transilvan de nord (de graniță), același din *Apa* (Paul Achim fiind un Dunca, văr cu Grigore din romanul precedent și „urmașul marelui T.M.”⁵³; mai sînt pomeniți comisarul Meseșan⁵⁴, Piticu și vila Grödl, Șuluțiu⁵⁵, Grigorescu revenind chiar ca personaj activ, lider în pragul senectuții)? Trebuie să căutăm departe motivele trecerii lui Paul Achim pe lângă castelul conților Bethlen, legat de *Corn de vînătoare*⁵⁶? Meseria de geolog a tatălui lui Ivăsiuc să n-aibă legătură cu evocarea „geologică” a tatălui din *Iluminări* (ori cu viziunea „geologică” din *Vestibul*⁵⁷)? Sau studiile universitare ale viitorului prozator cu institutele de cercetări din romane?! Nu mă angajez să răspund aici amănunțit la aceste întrebări. Eseul de față nu face investigații biografice (n-am urmărit în paginile de la început decît valoarea de „representativitate” a existenței autorului), nici descifrări (psiho)biografice ale operei. Dar repetatele semnalări ale coerențelor de acest fel din întreaga proză a lui Ivăsiuc vor să dovedească posibilitatea și chiar necesitatea de a citi *Vestibul*, *Interval* și toate celelalte din acest unghi. S-ar putea să atașăm astfel „prozei psihanalitice” românești (ale cărei începuturi le-a analizat Ioan Holban în *Proza criticilor, Ion Creangă—Spațiul memoriei și Hortensia Papadat-Bengescu*⁵⁸) o operă de vîrf, elaborată cu tenaceă conștiință a demersului urmat. Și s-ar mai putea ca, în urma acestei „lecturi”, a doua discuție

52, 53, 54, 55, 56 *Idem*, v. cf. p. 221, cf. p. 245—246 și 393, v.p. 180, v. p. 245, v. p. 356.

57 *Vestibul*, ed. cit., p. 165—166.

58 Apărute astfel: Editura Minerva, 1983, Editura Junimea, 1984, Editura Albatros, 1985.

dintre Paul Achim și Stroescu, în cursul căreia cel din urmă pare să-i facă întîiului o consultație „psihanalitică” („Erau simptome ale unei dorințe de evadare din propria dumitale carapace.” etc.⁵⁹), să devină o „punere în abis” a... însuși ac-tului interpretativ! Oricum, nu poate fi o întîmplare faptul că Stroescu îl numește pe... Adler!⁶⁰

Roman substanțial, complex, bine construit (cu un final foarte frumos, scăldat într-o melancolie fină, reluînd cu bo-gate sugestii o scenă din timpul „crizei” acum depășite în aparență), *Iluminări* a pregătit în forță *Racul*.

7.

I-a pregătit nu doar teme și obsesiile, rulate și în cele-lalte cărți, ci mai ales teoria efectivă a mecanismului puterii. Clădirea nouă a institutului, ridicată la inițiativa lui Paul Achim, reflectă o concepție precis-formalizată asupra lumii: „Paul Achim se ocupase «personal» cu amenajările și mobi-lările interioarelor, visurile sale secrete migrînd încet și pe nesimțite de la preocupările strict personale la stilul clădirii și la formele ce-i întrupau un anumit ideal sau model despre lume și chiar societate. Butoanele, becurile colorate deasupra ușilor, releele interne de televiziune nu erau numai func-ționale dar și simbolice, exprimînd conștiința unor relații sigure, automatizate și precise, între oameni și obiecte. Într-un fel, clădirea nouă a institutului substituia nevoia lui de lume necontradictorie, formată din etaje sau, mai exact, straturi ce se reflectă unele pe altele ca un fel de miraj, fără consistență anume”¹. La capătul „crizei”, el va fi din nou „absorbit” de „mecanism”, redus la pura funcționalitate: „se identificase total cu lucrul său, a cărui anexă ajunsese”². În anii '50, cînd Paul Achim intrase în institut, sentimentul fusese de pătrundere într-o structură utopică: „Străbătînd

59, 60, 1, 2 *Iluminări*, ed. cit., p. 292, p. 289, p. 18, p. 412.

cordioarele pustii, camerele mari, goale, fastuos decorate, fu învăluit de un sentiment bizar. În ce ciudată utopie era atras! O știință care nu adună faptele, ci le risipește. Care să facă să se piardă totul, nu să se păstreze totul. Știința uitării, cu adevărat nouă, opusul absolut al vechii științe. Imposibil, se gândi el. Imposibil. Însă în aceeași clipă îi veni marea iluminare. Înțelese. O asemenea știință nu era o doctrină a cunoașterii, un loc al ei, așa cum era cea veche. Dimpotrivă, ea, ca să nu rămână goală, fără absolut nici un conținut, ea devenea, obiectiv, o doctrină a voinței [...]. Lumea științei uitării era lumea puterii³. De altfel, Dinoiu visase un „institut” unic, sinteză a tuturor domeniilor, „institutul științific de luptă contra putreziciunii științei sau, mai pe scurt, institutul pentru știința pură, I.P.S.P.”⁴. Ideea inițială a lui Paul Achim coincide cu a lui Miguel din *Racul* (Achim: „ar fi afirmat cu tărie că prima mare eroare împotriva căreia trebuie luptat privea raportul dintre suprafață și adâncime. Nu există decît suprafață, adâncimile fiind suprafețe nedezvăluite sau, mai exact, raporturi de suprafețe, relații și unghiuri, înclinații de incidențe ce pot fi prinse în formule”⁵; Miguel: „era unul dintre aleșii care [...] nu vor avea decît suprafață. Încetul cu încetul, ca la marile blocuri de piatră, suprafața va fi și adâncimea”⁶). Plimbarea lui Paul Achim prin coloratul Paris (în primul capitol) o „prefățează” pe a lui Miguel prin capitala din *Racul*. În *Iluminări* apare chiar și comparația cu crustaceul în cauză⁷.

Racul a părut comentatorilor rezultatul trecerii pe o treaptă nouă a creației lui Ivasiuc („Ultima etapă începe și, din nefericire, se termină cu *Racul*, 1976” — N. Manolescu în *Arca lui Noe*⁸). În realitate sînt finalizate căutările etapei a doua a prozei lui Ivasiuc, aceea a demontării mecanismului abstract al „puterii”, abordat în romanele anterioare din

3, 4, 5 *Idem*, p. 90, p. 33, p. 18—19.

6 *Racul*, Editura Albatros, 1976, p. 248.

7 *Iluminări*, ed. cit., v. p. 325.

8 *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 243.

diverse unghiuri. *Racul* decurge din ele ca o concluzie. Și este anunțat de ele la toate nivelele: atmosferă, ideologie, simbolistică (vezi halucinația „sud-americană” din tinerețea lui Dumitru Vineanu⁹, amintind aventurile lui Miguel la „Country Club”; sau, mergând și mai în urmă, senzația mișcărilor de „uriașă broască-țestoasă preistorică” din viziunea lui Ion Marina¹⁰), până la stil. Un personaj feminin din *Racul* stă tot „sub semnul oglinzii” („Vrei să fii tu oglinda mea și să-mi spui ce aer am eu?”, o întreabă Miguel¹¹), Don Athanasios are lentoarea tristă a bătrînului savant Ghibănescu din *Iluminări*; și așa mai departe. Plasat într-un stat sud-american neprecizat, deci într-un spațiu meta-geografic, *Racul* poate părea o „desprindere” de maniera cărților precedente — însă e de observat că uzina lui Vineanu și institutul lui Paul Achim (la fel, „ministerul cheie” al lui Ion Marina) nu fuseseră nici ele *numite*, specialitatea lor rămăsese vagă: nu dintr-o insuficiență a invenției „realiste”, ci tocmai pentru că prozatorul urmărise funcționarea acelor instituții ca angrenaje abstracte ale puterii. În acest sens, se poate vorbi despre o dimensiune parabolică permanentă a operei lui Ivăsiuc.

Racul este — desigur — parabola „pură”, consecință radicală a aproximărilor de pînă atunci. Observația că nu mai poate fi vorba în atari condiții de „psihologii” individualizate ale personajelor înlesnește remarcarea absenței lor din întreaga proză a lui Ivăsiuc: analitismul ei a avut mereu un aspect ideologizat, abstract, urmărind ecuațiile categoriale, în contra-sensul psihologismului „realist” („ionic”). Altfel, *Racul* e tot atît de „analitic” precum *Vestibul* ori *Păsările*, practicînd rememorarea de episoade ample (de către Don Athanasios, Miguel, Figueroa, Tahereh) și despicarea în patru a firului gîndurilor (mai ales ale lui Miguel, pe care — con-

9 *Păsările*, ed. cit., p. 134—136.

10 *Cunoaștere de noapte*, ed. cit., p. 216—217.

11 *Racul*, ed. cit., 1976, p. 74.

stată Tahereh — îl „copleșesc analizele, observațiile și asociațiile“¹²). Parabola este a dictaturii absolute, bazate pe puterea desfășurată ca mecanism suprem. Pentru a-și pune ideea în practică, Don Athanasios, „strategul“ ei, planifică „tehnica teorii“¹³, leroarea ca „întreprindere eficientă“¹⁴, acționînd cu „precizie *in-gi-ne-reas-că*“, pînă și „aleatoriul“ fiind calculat¹⁵. Marea operațiune, arestările și execuțiile în masă din noaptea care va veni sînt pregătite minuțios. Gîndirea de o crudă rigoare a dictatorului, „asemănătoare unei mașini“¹⁶, îl proiectează instantaneu într-o ordine simbolică, încît Miguel are dreptate să creadă că „Don Athanasios era, se poate spune, o structură“¹⁷.

Personajul central rămîne — însă — Miguel, secretarul privat al lui Don Athanasios. Lăsat „liber pînă la noapte“¹⁸, Miguel traversează și el, asemeni „predecesorilor“ săi din *Vestibul*, *Interval* etc., o „criză“¹⁹. Fost „dedicat om de stînga“²⁰, e derutat acum, cînd cunoaște secretul genocidului iminent, de spațiul de liberă manevră oferit de patronul său („Totuși, se gîndi, de ce îl lăsase liber Don Athanasios?“²¹): ar putea să deconspire ce știe, să-și avertizeze foștii camarazi. Ipotezelor din prima instanță (își închipuie fie că Don Athanasios îl supune unui test al lașității, știind că nu va îndrăzni să avertizeze pe nimeni, fie că e supravegheat și va fi ucis dacă face un pas greșit²²) li se adaugă mai tîrziu, cînd Miguel chiar le spune vechilor colegi ce-i așteaptă, ideea că Don Athanasios ar fi anticipat pînă și „reacția“ lor de neîncredere, dezvăluirea fiind luată drept o „provocare“²³. De-a lungul periplului prin oraș, prin „cartierul sordid Vieja“²⁴, prin centru, cu popasuri pe o bancă lingă bulevard, la cafenea, apoi acasă la Tahereh, fosta colegă de stînga, Miguel e stăpînit de o tensiune interioară („morală“) tot mai

12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 *Idem*, p. 196, p. 10, p. 9, p. 8, p. 10, p. 129, p. 36, cf. p. 239, p. 22, p. 40, cf. p. 41, p. 154—156, p. 81.

greu suportabilă pe măsură ce noaptea se apropie și crește presiunea secretului pe care-l cunoaște. Îi privește pe cei din jur și meditează asupra existenței umane, în special asupra relației dintre individul mărunț și ignorant și mecanismul atotputernic. E predispus să perceapă peste tot simboluri: vede statuia lui El Bravo, „marele eliberator călare pe calul său focos”²⁵ ca pe un „simbol al unor minciuni”²⁶, oamenii înșiși îi apar ca „simboluri ale propriilor sale gânduri și sentimente tulburate”, „necunoscuți”, deci „Nu erau reali”²⁷. Un tîlc aparte, „ca o negație a tot ce s-a întîmplat în această noapte”, are la sfîrșit „imaginea femeii din Vieja cu copilul la sîn”²⁸, reamintită ca emblemă a „renașterii”, a fertilității care se opune aberantei exterminări (poate și trimitere la motivul biblic).

Rețeaua simbolică a romanului oglindește alteori direct problematica puterii și a terorii. Episodul credinței lui Safar, tatăl lui Tahereh și membru al unei dictaturi orientale, oferă modelul („religios”) al puterii absolute: „Marea teroare cosmică, creată prin exercițiu, era crescută în el că să absoarbă și să anihileze micile și nenumăratele terori pe care el și prietenii lui le întrețineau”²⁹. Înainte de a-i descoperi practicile religioase, Tahereh fusese, în copilărie, marcată profund de plecările regulate de acasă ale tatălui, care-i provocau „o frică adîncă”³⁰. Se deschide aici iarăși cale pentru o lectură psihanalitică a angajării politice, copila de atunci fiind acum militantă de stînga. Ca în romanele precedente, personajul principal rememorează scena morții tatălui³¹. Există — de altfel — un indiciu că Miguel e familiarizat cu psihanaliza³². În sfîrșit, revenind la emblemele puterii, ale confruntării, lupta dintre ordine și dezordine pare simbolizată în legenda marelui templu scufundat în vegetația junglei. Imaginea devine obsesivă pentru Miguel³³. Varianta mitizată pe care

25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 *Idem.*, p. 118, p. 121, p. 124, p. 263, p. 174, p. 162, v. p. 123, cf. p. 118, v. p. 38—40, 44, 45, 57, 81 și 189.

o știe din copilărie (templul „a rămas ascuns sau poate s-a transformat în copaci”³⁴) rimează cu o revelație a lui Figueroa, stingistul-poet care, alăturat unei expediții de localizare a unui vechi templu legendar, crede a fi găsit „ceva ce poate fi considerat echivalent”³⁵, și anume un arbore uriaș și solitar, „reținător al luminii și soarelui, sau mai degrabă martorul său”: „Formele acelui arbore nu erau dincolo de mine ci în mine, el reușea să mă absoarbă, așa cum și eu îl absorbeam în întregime sa nedivizată”³⁶. Asemenea istorii de o stranie frumusețe, miezoase într-un mod imprecis și neliniștitor, sînt favorizate de atmosfera „exotică” a romanului. Arborele încununat de lumină ca de un „nimb”³⁷ ar putea fi — în contextul „terorist” al *Racului* — simbolul victoriei finale a creșterii naturale („vegetale”) în fața oricăror atentate din partea autorității artificiale...

Interesante sînt datele despre începuturile scriitoricești care premerseseră ascensiunea lui Miguel în ierarhia politică: compunea „eseuri cam sălcii la micile publicații de stînga” și era „autor al unei plachete de versuri fără valoare care fusese lăudată tot numai de prietenii săi destul de obscuri”³⁸ (plus că — aflăm — ținuse în adolescență și el un jurnal!³⁹). La porțile puterii, întrebat de Dona Isabela, soția lui Don Athanasios (ea recomandîndu-l după aceea), răspunde sincer: „nu mai sînt chiar scriitor. Și cît am fost, n-am fost un scriitor bun. [...] Pentru că eram indecis. Și asta transpare în stil”⁴⁰. Se poate deduce de aici un sens al seducției puterii drept compensație a elanurilor creatoare refulate. Detașat, Miguel își amintește „cariera” sa literară cu aceeași ironie cu care tratează „comedia” gazetărească (ziarului cumpărat pe stradă „îi parcurse titlurile ca pe o bucată extrem de comică”⁴¹).

34, 35 36, 37, 38, 39, 40, 41 *Idem*, p. 39, p. 136. p. 142, *ibid.*, p. 100—101, p. 109, p. 103, p. 117.

Declanșată, „represiunea“ are aspectul unui „joc“ (într-o curte interioară unde se fac execuții „Totul avea aerul unei activități normale, mai degrabă un joc“⁴²). Miguel înțelege că se merge spre mecanica perfectă („de acum e clar și eu știu, vom intra în marele mecanism, perfect pus la cale“⁴³). Operațiunea îi demonstrează că „opusul libertății pe care o detesta de mic, nu era o necesitate stringentă, intrupată în legi aspre și limitate, ci arbitrariul“⁴⁴. Trecut prin pericolul morții în încercarea de a o salva pe Tahereh, Miguel își încheie „criza“ și se devotează muncii de dirijare a terorii reușind „să devină dintr-un individ o *persoană*“⁴⁵, conform ideologiei lui Don Athanasios („Individualismul, ca teorie, este perimat“⁴⁶. Vidat de porniri proprii, „El, Miguel va fi oricând total reprogramabil, prin voința sa, sau a celor mai puternici ca el, dacă nu va ajunge în vîrf și atunci va fi perfect autoprogramabil. Scăpat de destinul individual, va ajunge la adevărata și suprema libertate, aceea de a se putea naște, în fiecare clipă, absolut nou. Zilele lui vor fi neîncetate nașteri, fără imbecila bucurie de a trăi, de a respira, de a simți că se mișcă, ceea ce face pe oameni copii și pe copii ridicoli“⁴⁷. Sinistră utopie a depersonalizării! Privitor la Miguel și la tentativa sa de „nesupunere“, comentariul lui Don Athanasios e neașteptat: „Conștiința trebuie să apară, ca să dispară. Oamenii de mare calibru trebuie *inițiați personal* în tainele fricii“⁴⁸ — cuvinte care îl fac pe Miguel să înțeleagă că „de aceea, prevăzînd că va încerca să se sustragă obligațiilor sale, Don Athanasios îl lăsase liber toată după-amiaza. Ca să-și exercite liberul arbitru pînă la desființarea lui. Înțelegerea nici nu-l bucură, nici nu-l întristă. Faptul că a fost manipulat astfel îl lăsă rece“⁴⁹. În aceste condiții, întâlnirea cu Tahereh („una din ultimele sale reacții de psihologie

42, 43, 44 45, 46, 47, 48, 49 *Idem*, p. 216, p. 224, p. 240, p. 241, p. 15, p. 248, p. 242, *ibid.*

individuală⁵⁰) capătă retroactiv o surprinzătoare semnificație de profunzime. „inițiativă”: „Într-adevăr, rolul ei fusese imens, devenise, într-un fel, a doua lui mamă, modelându-i destinul”, căci „Dacă nu s-ar fi dus la ea, să se mărturisească, și ar fi venit direct aici, poate n-ar fi rezistat la cele văzute, pentru că «liberul arbitru ca să dispară trebuie să apară» — și atunci ori vina lui ar fi fost mai mare, ori n-ar fi suportat și ar fi putut face un act necugetat⁵¹. „Metamorfozat”, surescitat de mersul rapid al evenimentelor, Miguel are viziunea grotescă a disimulării dictaturii de tip fascist în comedie a limbajului: „«Să numești teroarea o înflorire glorioasă, regresul progres și frica instaurarea deplină a păcii publice», creă o ușurătoare confuzie. «Vom construi, se gândi el o clipă, lumea inversată dintr-o oglindă, în care vom locui virtual. [...] vor intra ca într-o mlaștină în noua retorică pe jumătate fascistă pe jumătate liberală deocamdată rudimentară, care va trebui mult dezvoltată și vor trăi, sperînd, în acel imperiu de cuvinte, acoperite de alte cuvinte, care vor forma o bază a ordinii publice, uneori mai eficientă decît plutoanele de execuție. Ca om cultivat și liu demn al secolului său, Miguel își propuse, și pentru propria lui liniște sufletească, să proclame pentru sine și cei aleși, victoria semnificativului asupra semnificatului” etc.⁵²

Finalul negrei utopii a puterii absolute se consumă între două mișcări cu sensuri opuse. Pe de o parte, lichidarea „individualismului” are drept consecință extremă aducerea efectivă a oamenilor la același numitor comun, situație figurată de viziunea simbolică a lui Miguel: vede în piața orașului un rac ieșind tîrîș dintr-un coș și-și dă seama că a fost instaurată „lumea nesfîrșită a racilor, imperiul crustaceilor⁵³, se simte metamorfozat el însuși, la modul kafkian, în „rac”, vede soldați-„raci”, își amintește de „racul”-Don

50, 51, 52, 53 *Idem*, p. 248, p. 244, p. 253 — 254, p. 261.

Athanasios⁵⁴. Rețeaua de simboluri a romanului se închide, zgometul de apă din biroul „racului”-Don Athanasios repetându-l pe acela care declanșase iniția oară în mintea lui Miguel amintirea templului scăldat în verdeață⁵⁵. Iar motivul „racului” fusese anticipat în carte (Figueroa povestise despre o femeie cu „pielea prea albă care se roșise neplăcut luînd o culoare de crustaceu”⁵⁶). Pe de altă parte — spuneam —, finalul aduce sugestii mai roze în atmosfera atât de întunecată: în fabrici se pornește rezistența împotriva dictaturii (de la început fuseseră pomenite „gărzile muncitorești despre care chiar în timpul acestei ultime ședințe s-a spus că sînt înarmate”⁵⁷) și Miguel, „racul” Miguel, oricît de „(auto)programat”, simte totuși o atracție irepresibilă față de sirenele fabricilor (simbol al luptei pentru eliberare), deci pornește către ele, ca „dirijat” de o forță obscură: impuls subconștient, care-l trage iarăși de partea unei lumi a reacțiilor individuale și — astfel — îl anulează pentru aceea „perfectă” a *persoanelor*. Anularea propriu-zisă (moartea) cu care romanul se încheie — tragic dar nu neapărat sumbru — nu e decît concretizarea simplă și directă a acestei contradicții.

Zece ani după ce a fost creată, forța parabolei din *Racul* n-a scăzut. E impresionantă.

V. ULTIMUL MODERNIST

Cu o operă omogenă și destul de amplă, jalonată de trei romane de foarte bună calitate (*Vestibul*, *Păsările*, *Racul* — plus *Iluminări*, ceea ce arată încă o dată că... „cei trei mușchetari” sînt de fapt patru!), Alexandru Ivăsiuc are totuși un loc încă incert pe harta prozei românești. Din cel puțin două motive: pentru că problema „eseismului” său n-a fost clasată și stimulează menținerea unei distanțe „pru-

54, 55, 56, 57 *Idem*, v.p. 262, v.p. 262 și 38, p. 138, p. 40.

dente" în materie de aprecieri și situări; și pentru că „harta" însăși e nefixată! Vreau să spun că evoluția prozei noastre în ultimele două decenii, foarte spectaculoasă, nu și-a limpezit traseele, destul de bine „mascate" de simultaneismul derutant al tipurilor și formulelor. Nu înseamnă că le vom limpezi aici și acum! Însă câteva lucruri se pot spune și câteva concluzii — parțiale, provizorii — pot fi trase.

Întii despre problema „eseismului", la care m-am referit încă la începutul acestei „introduceri în operă". A fost abordată (ea, problema!) din perspective diferite, de la interpretarea psihologică și chiar filozofică la descrierea naratologică. Principalul defect al mai tuturor comentariilor, fie ele favorabile ori rezervate, a fost și este raportarea la un model restrictiv de roman, care trebuie „lărgit" pentru a-l include și pe Ivăsiuc. Așa se explică veșnicele remarci despre „excesul" de „speculație" și „teză" din cărțile sale, ca și — pe altă latură — obiecțiile privitoare la „deficitul" de creație „propriu-zis" românească (personajele n-ar fi destul de „vii" și de „individualizate" etc.). Cineva ar putea constata (cu maliție?!) că ciudate nostalgii tradiționaliste (balzacienne) bîntuie în spațiul unei literaturi a cărei proză a cam lăsat de mîlt în urmă vechile convenții, trecînd de la „cota" *Père Goriot* la *À la recherche du temps perdu*, *Doktor Faustus*, *The Sound and the Fury* și dovedindu-se azi capabilă să se raporteze la Márquez, Borges sau John Barth...

Problema va trebui discutată în toate detaliile ei abia după ce vom cădea de acord asupra obligatoriei retrageri a prozei lui Ivăsiuc de sub regimul lecturii realiste. Am arătat la tot pasul că ea e profund inadecvată „realității" textului, a cărui primă miză e construcția abstractă, ideologică, și nu investigarea interiorității omului concret. În acest sens trebuie citită o declarație de autor de felul acesteia: „Simplu, nu sînt un prozator de analiză! Paginile mele proaste sînt baterii pe loc în jurul unor idei, iar cele bune sînt pagini de viziune. Nu mă interesează autenticitatea cazurilor pe care le expun, ci autenticitatea și valoarea problema-

ticii care se degajă din aceste cazuri. Prozator de analiză este Marin Preda, prozator de analiză a fost Camil Petrescu. Eu nu sint¹. „Viziunea“ la care se referă Ivasiuc depășește — așadar — realismul analitic (proustian), „autenticitatea cazurilor“. „Eseismul“ nu-i este o caracteristică exterioară, producătoare de aliaje hibride, ci constituie însăși natura acestui tip de proză². Și trebuie spus că e un „eseism“ evident românesc, „dramatizat“ (în limbajul naratologiei), exprimând „puncte de vedere“ diferite, interesante nu doar în ele însele, ci mai ales prin jocul corelațiilor lor; și un „eseism“ bogat, „artist“, emanând direct din problematica și atmosfera care domină scena cărților sale. Stilul eseurilor propriu-zise ale lui Ivasiuc era — după cum s-a văzut — altul: sec, redus la simburile ideii.

În rest, lucrurile tind să se simplifice: construcția abstractă din romanele lui Ivasiuc se dezvoltă într-adevăr prin (acum putem) „recupera“ termenul:) „analiză“, chiar dacă nu una pur psihologică: „introspectivă“, proza se sprijină pe personaje, chiar dacă nule urmărește consistența strict realistă; și așa mai departe. Puse cap la cap, trăsăturile creației lui Ivasiuc îi permit încadrarea într-o clasă anume a prozei românești. Recunoscind (și analizând-o în paginile de până aici!) specificitatea demersului său, nu cred că e profitabilă izolarea lui într-o tipologie a romanului. La afirmația lui Nicolae Manolescu potrivit căreia „Literatura noastră postbelică n-a avut un al doilea romancier de acest tip“³ aș

1 Interviu din *Argeș*, loc. cit.

2 În sens psihologist, Valentina Curticeanu Marin a arătat că în romanele lui Ivasiuc „preponderența eseistică în cuprinsul formelor analitice ale relatării este modalitatea nu numai logică, dar și singura posibilă, singurul și adevăratul mod de existență (sintetizat în formula *a fi în idee*) al acestor personaje“, drumul fiind „dinspre structura psihologică particulară a personajelor către organizarea textului“ („*A fi în idee*“ sau *Despre personaj în romanul lui Alexandru Ivasiuc*, în *Caiete critice*, nr. 1—2/1985, p. 122).

3 *Amusie critică*, în *România literară*, an XVIII, nr. 41, joi 10 octombrie 1985, p. 9.

opune numele unor prozători ca Nicolae Breban, Norman Manea, Dana Dumitriu, Virgil Duda, Bujor Nedelcovici, Maria-Luiza Cristescu, ale altora, care au format în literatura de după 1965—1970 o veritabilă școală a prozei „analitice“, de foarte bună calitate, însă păstrată într-o oarecare rezervă a interesului criticii, concentrate atunci și imediat după aceea asupra romanului „social“ și „politic“. Ceea ce nu se poate nega e că împrejurările l-au impus pe Ivăsiuc ca vedetă a acelei direcții „discrete“. Mai mult decît atît (și revin astfel la ideea *representativității* autorului nostru:) a fost într-un fel „conștiința teoretică“ a prozei „analitice“ din jurul lui 1970, tocmai datorită vocației sale de a proiecta totul în plan abstract, teoretic, „ideologic“. Impresia mea e că, dincolo de valoarea în sine (mare, dar fără să i se poată revendica înțietatea valorică în epocă), operei lui Ivăsiuc merită să i se descopere rolul de (cum se spune:) „placă turnantă“ în evoluția prozei postbelice românești. În funcție de romanele sale putem regîdi un moment cultural complicat și important, în care a început să se producă în literatura noastră (în proză mai rapid decît în poezie sau în critică) interferența dintre modernism și postmodernism. La altceva se referea Ivăsiuc spunînd : „n-aș schimba acest veac cu altul, cînd moare și se naște o lume, cînd, prinzînd două epoci, viețile noastre sînt dilatate“⁴ — însă fapt este că el a „prîns“ efectiv tranziția dintre două epoci literare. În această ordine de idei, scrierile sale sînt cu adevărat emblematice: prin proiecția în teoretic despre care am tot vorbit, deci prin atingerea maximei deschideri posibile, resursele modernismului prozei românești se epuizează simbolic în șirul de romane de la *Vestibul* la *Iluminări*, închizînd o

⁴ *Precocel profet*, în *Radicalitate și valoare*, ed. cit., p. 83. (Citînd pînă aici multe texte revelatoare pentru felul de a gîdi al lui Ivăsiuc, fac trimitere la încă unul: minunata evocare *Cu Ivăsiuc la James Joyce* de N. Manolescu — în *Ateneu*, nr. 5/1984, culeasă în *Julien Green și strămătușa mea (Teme, 5)*, Editura Cartea Românească, 1984, p. 129—136).

etapă inaugurată cu cîteva decenii înainte, odată cu seria romanelor lui Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Anton Holban, Mircea Eliade, ale acelei „generații de creație”. (În paranteză fie spus: că Ivăsiuc stă la capătul unui tip de proză o dovedește — în alt sens și totuși în atingere cu acesta — și poziția finală în care tot N. Manolescu l-a plasat în șirul „ioniceilor” noștri — în *Arca lui Noe*, vol. II.)

Reprezentativitatea operei lui Ivăsiuc (intuită și în alte ocazii: Vasile Andru a vorbit despre „Nivelul «Ivăsiuc»” al prozei actuale⁵, iar Ioan Holban a arătat că autorul *Vestibulului* a deschis drumul unei „generații '70” a prozei românești postbelice⁶) datorează ceva — ironie a soartei! — încheierii ei premature. Firul vieții autorului s-a rupt atunci cînd scrisul său se îndrepta spre noi experiențe. Așa, el a rămas prozatorul deceniului '67—'77, cărțile sale delimitîndu-l fără să-l depășească. Doar *Racul* (pe care l-am omis adineauri din „șirul” romanelor) poate ridica probleme de situație. Voi arăta imediat în ce fel, după ce voi spune că destinul creator al lui Ivăsiuc mi se pare dispus într-un elegant paralelism întrerupt cu al lui Breban. Cei doi și-au mărturisit adeseori afinități scriitoricești reciproce și au mers un timp în paralel. Dacă se pot accepta asemenea comparații, putem spune că „modernul” Ivăsiuc este echivalent lui Breban cel de pînă la *Bunavestire*, odată cu care, continuînd să evolueze, acesta din urmă a intrat în cîmpul structurii noi a postmodernismului. E vizibil — de pildă — faptul că, în urma nefericitului „abandon” al lui Ivăsiuc, o serie de elemente care le erau comune (atracția pentru motivațiile subconștiente ale comportamentelor, preferința pentru personajele „puternice”, tema exercitării autorității, atenția față de valorile kitsch-ului etc.) au fost fructificate prin răsturnare în comie, grotesc, parodie doar de către Breban. În *Racul*, Ivăsiuc abia își anunța intențiile pe această linie.

⁵ *Peisajul epicii actuale*, în *Tribuna*, an XXVII, nr. 28 (1986), 14 iulie 1983, p. 3.

⁶ Al. Ivăsiuc, loc. cit.

Pentru analiza ultimului roman, criticii au schimbat referințele de „gen proxim“, semn că marii moderniști ai prozei europene, de la Proust la Thomas Mann, constant invocați înainte în legătură cu *Vestibulul* și cu celelalte, nu mai constituiau puncte de reper suficiente. Deci au fost numiți Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch, Leonardo Sciascia⁷, Canetti, Dürrenmatt, Musil⁸, apoi Kafka, Musil, Hesse, Márquez, Carpentier, Roa Bastos!⁹ Nu e cazul să încep să cîntăresc aici cît ține de modernism și cît de postmodernism în compoziția *Racului*, căci nu e locul unei discuții teoretice despre cele două structuri culturale mari. Cred în continuare (cum am arătat în analiză) că romanul *a încheiat* o etapă a scrisului lui Ivasiuc; dar și că ar merita o discuție aparte, ca simptom al trecerii spre altceva.

Revenind la modernismul prozei lui Ivasiuc, se poate observa că formula prin care a caracterizat-o (în 1974) Cornel Regman, „inginerie mentală“¹⁰, foarte potrivită „analitismului“ modern, formează un cuplu cu mai recenta emblemă postmodernă a „ingineriei textuale“, definitorie pentru scrierile lui Mircea Nedelciu (creatorul formulei din urmă), Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș și — în general — ale seriei de prozatori „optzeciști“ de astăzi. „Inginerie textuală“ pe care au inaugurat-o la noi (avant la lettre!!) Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Ștefan Bănulescu (în *Cartea Milionarului*), Dumitru Radu Popescu (în ciclul *F*), George Bălăiță (*Lumea în două zile*), Paul Georgescu, alături de numitul Breban — și nu doar de el. Un întreg tablou de căutări românești, pentru care ar trebui... o *Istorie a prozei românești postbelice*!...

ION BOGDAN LEFTER

7 Paul Georgescu, *Un roman al liberului arbitru*, în *România literară*, an X, nr. 4, joi 27 ianuarie 1977, p. 8.

8 Nicolae Manolescu, prefața la *Păsările*, ed. cit., p. XXXII.

9 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 249.

10 *Ce e nou la Alexandru Ivasiuc?*, loc. cit.

PĂSĂRILE

PROLOG

Măcar de-ar exista un viitor. Încă foarte cetos, cu o mie de posibilități, dintre care unele chiar dezastre. Așa ar fi trebuit să înțeleg de la început, când mi-am schimbat planurile, când am încercat să fug tocmăi de concluzia care se impunea de la sine. Însă mi-am pierdut cumpătul, cumva am crezut că totul se poate evita. Și acum, din înțelepciune și lasitate, din amîndouă motivele, mergînd mină în mină, va trebui să fug, înțelegînd prea bine ce înseamnă asta: să nu ai viitor, în acest sens. Să înțeleg totul pînă la capăt, în fața mea viitorul să nu fie decît o repetare de zile aproape identice, orice s-ar întîmpla în jur, orice s-ar întîmpla cu mine, în bine sau în rău.¹

1 *Prologul* concentrează simbolic temele mari ale romanului. Mai întîi pe această — a drumului închis, a „lipsei de viitor“. O biografie nedreaptă și o „filozofie“ construită în consecință îi dau personajului conștiința eșecului, atît de puternică încît, atunci cînd i se oferă șansa de a-l depăși, nu îndrăznește să și-o asume, renunță, se retrage, *fuge* („va trebui să fug“ — la figurat și la propriu). Derulat la persoana întîi, prologul oferă o primă schiță de portret al personajului, deocamdată ambiguizată de haloul misterios al confesiunii: e un bărbat trecut prin experiențe apăsătoare, cu o psihologie complicată, „înțelept“ dar și „laș“ (cum singur spune), introspectiv în așa măsură încît tinde să-și construiască o lume secundă, tiranică, a gândurilor. Recitite după parcurgerea romanului, aceste pagini dezvăluie o cheie a deciziei personajului, a „abandonului“ său. Pentru început, sînt doar sugerate motivații obsesionale obscure și pornește rememorarea ultimelor săptămîni („doar două“).

Ar fi trebuit să primesc totul cu calm, acum cîteva săptămîni (cîteva nu, doar două), ar mai fi fost posibil. Însă m-am speriat, acesta este cuvîntul.

Cum stăteam în baie, lăsînd apa să-mi şiroiască pe umeri, satisfăcut că vacanţa a venit, că voi pleca la mare, ca în fiecare an, şi gîndindu-mă cu minuţie la plăcerile care mă aşteaptă. Din primul moment m-am gîndit la doamna mea în verde, pe care urmează s-o privesc în fiecare zi, exact la aceeaşi oră, aproape cronometric punctuală, purtînd cu ea aceeaşi calitate a luminii, a razelor piezişe ale soarelui, care păreau să cuprindă întunericul nu dincolo de ele, ci ieşind puţin chiar din interiorul lor. Trecea în fiecare după-amiază, privind drept înainte, de aceea nu i-am văzut faţa niciodată (şi nici n-am dorit), exact pe dunga subţire de nisip scaldată de valurile mai lungi de seară. Pe cap cu aceeaşi pălărie mare, de paie, care-i umbrea obrazul, într-o mină cu sandalele şi cu cealaltă ţinută la aceeaşi depărtare de corp, ca pentru echilibru, înaintînd cu picioarele goale scaldate din cînd în cînd de valuri, în acelaşi costum verde, puţin decolorat, ca şi cum ar fi repetat uşoara uscăciune a frunzelor de la sfîrşitul verii, aşa cum şi ea era la sfîrşitul maturităţii, înainte de a îmbătrîni, în ultimul precar echilibru, cînd toate obiceiurile sînt consolidate şi se realizează de la sine fără efort.² Înainta totdeauna de la dreapta spre stînga, la aceeaşi oră, şi silueta ei avea eleganţa uşoară a unei femei orientale care poartă o greutate pe cap. Plaja era aproape golită, nu se vedeau decît umbrele alungite ale unor întirziaţi, şi eu nu plecam, aşteptînd să apară, fără să o întîmpin cu privirile, avînd răbdarea să întrec de la sine, fără să fac măcar efortul de a întoarce capul,

² Imaginea „doamnei în verde” e un simbol ambiguu, trimiţînd poate la principiul feminin. Contemplînd-o de departe, personajul-narator se plasează într-o atitudine erotică pasivă, prefigurare a renunţării din finalul romanului, generatoare de tragic. Descrierea „costumului verde” al femeii indică o apropiere de vegetal („uşoara uscăciune a frunzelor”), simbol al zonei de vîrstă („sfîrşitul maturităţii”) în care se vor desfăşura procesele de conştiinţă din carte.

fără să schitez vreo intenție. Așteptam să vină sfârșitul zilei, odată cu ea, și mai ales altceva. De fiecare dată, semănând fără greș cu ea însăși, în fiecare zi și în fiecare dintre anii din urmă, egaliza timpul, topea culoarea și evenimentele intervalului, ca o demonstrație de egalitate perfectă a momentelor. Cu fața umbrită, doar silueta înaintind în aceeași direcție, dinspre același loc, nu avea nici o calitate, nici o caracteristică, în afară de aceea că semăna până la identitate cu ea însăși, și această identitate se întindea și peste mine; mă învăluia plăcut și protector. Marea nu avea diferențe de culoare, nu reflecta un alt cer, ci mă făcea să mă simt pur și simplu la mare, în vacanță, înaintea și în spatele meu, în timp, desenându-se aceeași egalitate liniștitoare, durată fără durată.

N-o urmăream după ce-mi dispărea din cimpul vizual; n-o recunoșteam niciodată în stațiune, într-o altă îmbrăcăminte decât în costumul de baie verde pal, așezat fără contraste violente pe pielea bronzată fără agresivitate. N-aș fi căutat niciodată să o cunosc, să o aud vorbind, să trebuiașcă să văd cum se deosebește ca stare de spirit, să-i ascult variația frazelor, obligația de a spune mereu alte cuvinte, de a folosi o punctuație și o intonație care ar fi fragmentat-o și ar fi rupt totul în jur. Nu voiam să-i văd ochii lucind în momentul în care m-ar fi recunoscut, silind capul să-și schimbe atitudinea fie și doar pentru un salut. Preferam trecerea ei constantă, topind anii, oricărei fraze, chiar geniale, oricărei atitudini, chiar încărcată de cea mai adâncă fermitate, oricărei senzații de corp cald, învăluitoare, așa cum s-ar fi putut ghici din unduirea lui, din culoarea lui de miere proaspătă. Prin ea, vacanța mea avea o adevărată semnificație, mă bucuram deplin că era cu adevărat simbol³, siluetă și nimic altceva.

3 Folosirea directă a cuvîntului (repetat de mai multe ori de-a lungul romanului) joacă rolul unui semnal, indicator al importanței planului simbolic.

Mă gindeam la doamna în verde, începusem să mă bucur de sentimentul plin de siguranță pe care mi-l trezea, de egalul amestec de perfect așteptat și total necunoscut ce-l năștea în mine. Încă mi-era vie în minte cînd am început să mă șterg și mi-am dat seama cu mai mare acuitate de ceva ce era mai vechi, chiar dacă trecut cu vederea. Între comanda mișcării și mișcarea însăși se insinuase un mic interval, trebuia învînsă la fiecare gest o ușoară inerție, de-abia perceptibilă, a propriului meu corp. Între mine și el se născuse o mică înstrăinare, nu mai asculta de comenzi, aveam conștiința unei diferențe, a unei mici deosebiri. Eu încetam să mai fiu perfect eu însumi, unitar, corp și comandă nervoasă. Nu era, și nu este desigur, decît o mică oboseală, urma unei oboseli, dar alta decît vreodată înainte. Nu mai eram obosit de ceva anume, de un efort; oboseala era pură, născută de la sine, urma să nu mai treacă niciodată, ci doar să crească, pentru că nu avea nici o legătură cu odihna. Dimpotrivă, după un efort, după o muncă susținută, sînt cu adevărat obosit, și atunci noua, adevărata, pura mea oboseală dispare ascunsă de cea comună. Știu că această înstrăinare, va crește mereu, fără nici o retragere, va fi tot mai pură, pînă ce înstrăinarea va fi totală. Era un prim semn al existenței în mine a deplinei autonomii a corpului ce se va supune nu voinței mele, inexistente, ci doar propriilor sale legi de corp fizic și chimic. Atunci, fără să mă gîndesc la asta, m-a apucat frica. Din fața ochilor încă nu-mi dispăruse imaginea doamnei în verde și, fără să-mi dau seama, am perceput doar o legătură între noua și pura mea oboseală și silueta ei. De data asta n-am mai perceput-o ca o plăcere care mă așteaptă, ci sensul ei afectiv s-a schimbat. Din acea clipă și-a cîștigat și ea o anumită autonomie, nu mai apărea și dispărea pentru că doream eu să mi-o amintesc.⁴ A început să treacă, de la sine, cu aceeași regularitate, mereu de la dreapta spre

⁴ Simbolul își reveală „autonomia”, rememorarea se dovedește — astfel — ieșită dintr-o obsesie profundă, subconștientă.

stînga, din același loc neprecizat, spre același loc fără importanță pentru mine. Nu trecea doar o singură dată, în fiecare zi, ci își adunase trecerile și zilele și anii, dispărea ca să apară din nou, tot neprecizată, exact pe ultima linie a uscatului, peste terenul instabil săpat deasupra și din interior de mare, peste nisipul udat și surpat de valurile șerpuind prelungi, mersul ei lăsa urme pe care nu le mai regăsea la trecerea următoare. Pășea de fiecare dată, cu capul acoperit de aceeași pălărie mare, care-i ascundea trăsăturile, nu se putea spune nimic despre ea, cu aceeași grație care de data asta mi se părea doar că ascunde un mers nesigur, ca o femeie de circ plimbîndu-se pe sîrmă. Iar trecerea ei continuă era de o imensă monotonie, mereu aceeași, de la dreapta spre stînga. Constanța ei era acum plictiseală, cel puțin plictiseală, după cum dintr-o dată am înțeles cit de monotone erau toate zilele acelea, și mîncarea din satul de pescari. Oricare ar fi fost bucatele gătite, ele purtau același gust învechit, acumulat de ani în cratițe, cu gust de pește, reducînd doar la un iz toate speciile de pești, unificînd fără greș toate felurile, toate zilele. O singură și monotonă mîncare.

Doamna în verde continua să treacă, de o grețoasă constanță, cu aceleași mișcări nesigure pe pămîntul prelins și avea legătură cu gustul unic al mîncării. O urmăream, fără s-o pot înlătura, devenea chiar mai pregnantă, atît de conturată încît nu mai știam dacă e aici, acum, sau e o amintire, sau mai ales dacă nu e o invenție a mea, care n-a existat niciodată. Limita dintre imagine și realitate se ștersese, nu de tot, suficient ca să nu știu dacă am văzut-o sau nu, să n-o pot clasifica, și apoi pregnantă ei irealitate se strecură și asupra altor lucruri.⁵ Nu mai eram sigur de timpul meu de la mare, de toate zilele și anii aceia, cînd am așteptat-o. Trecea mereu, de la dreapta la stînga, egală cu sine, fața

⁵ Concretul și abstractul intră de la început într-o relație ambiguă, irealitatea devine pentru o clipă mai puternică decît realul, cum se va întîmpla și în cazul Margaretei Vinea, și în al altora.

nu i se putea vedea, acoperită de umbră, corpul ei obsedant nu avea carne și oase, nu era decît o siluetă. Anii, unificați plăcut odinioară, păreau doar o așteptare a ei, ca să fie goliți și ireali, n-o puteam uita, n-o puteam șterge din fața privirilor mele întoarse spre un nesigur înăuntru. Brațele sale îi erau la fel de îndepărtate de trup.

Nu mai eram sigur nici de locul bine precizat unde o văzusem de atîtea ori, și atunci, cînd nu mai zăream din țărm decît dunga subțire și fără continuare pe care pășea surpînd nisipul umed în valuri (în apă, pentru că nu se știe exact de unde vine, nu-mi mai dădeam seama), a apărut un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată. În același sens cu doamna în verde, mereu de la dreapta spre stînga, deasupra, zburau păsări mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari.⁶ Nu se știa de ce specie erau, toate aceste păsări, doar păsări, semănau între ele, nu erau decît mari siluete în zbor, la fiecare trecere se înmulțeau, erau suma mărită a tuturor păsărilor pe care le văzusem vreodată zburînd. Sute și sute, fără număr, acoperind cerul, îngroșînd umbra ce învăluia fața femeii, treceau deasupra în același sens, dispăreau doar ca să apară din nou, atît de multe încît nici nu mai aveau unde să zboare și băteau aerul în loc, încercînd să se mențină în spațiul împuținat de mulțimea lor. Erau atît de prezente încît imaginea lor s-a împlinit cu auzul loviturilor de aripi, un zgomot gros ce nu avea nimic din ușurința și seninătatea care ți-o amintesc păsările în zbor. Era o bătaie de aripi sufocantă, ce mai degrabă îți aducea în minte greoaiele spasme din urmă ale marilor cocoși Rhode Island sacrificați pentru ospete.⁷ Doar

6 Apar pentru întîia oară „păsările“, simbolul titular al cărții, figurînd ideea unei realități paralele („un alt cer, nevăzut de mine cu adevărat niciodată“), imagine care anunță și problematica („abstragerea“ din realitate într-un plan secund, al ideii), și construcția (supraetajată, bazată pe „paralelisme“) a cărții.

7 Realitatea paralelă, abstractă, capătă o apăsătoare concretețe auditivă, ceea ce dă pregnanță simbolului păsărilor.

doamna în verde, fără față cunoscută, trecea mereu de la dreapta la stînga, și nu puteai ști dacă este amintire sau invenție, și atunci cine a inventat-o atît de prezentă și autonomă, atît de constantă?

Deși, nu erau halucinații. Nu credeam nici o clipă în realitatea fermă a ceea ce se perinda prin fața mea, mă înconjura, se amesteca într-un fel cu gustul monoton al mincării cu iz de pește fără nume. Tocmai aici era greutatea, nu credeam, vedeam, dar știam că n-a existat niciodată. Nu mai eram sigur nici de ceea ce am văzut cu adevărat. Și nici nu puteam, nu voiam să scap de acest coșmar cu ochii deschiși. Mă lăsam tîrit de el, pînă ce la urmă am luat o hotărîre și atunci totul a reintrat într-un fel de normal, am reintrat în camera mea cu lumină puțină din cauza storurilor lăsate, ca totdeauna. Nu mă mai interesa însă nimic, hotărît, nu puteam pleca din nou la mare, și atunci, fără să stărui asupra vreunei explicații pentru mine, ca și cum mi-ar fi spus cineva de care trebuia să ascult, am început să împachetez. Voi pleca acasă, și acest cuvînt ce avusese pentru mine atîtea înțelesuri nu mai păstrase decît unul. Urma să plec în orașul meu de baștină, din Ardeal, unde nu mai fusesem de mai bine de douăzeci de ani, unde nu mă mai aștepta nimeni⁸. Nu mai suportam nici un fel de amîinare, împachetam febril, aruncînd lucrurile în geamantan unele peste altele, fără nici o urmă din meticulozitatea mea obișnuită, ca atunci cînd eram student și plecam acasă în vacanță. Ca și atunci, aveam sentimentul că se încheie într-un fel o perioadă, că se deschide o nouă perspectivă, ca după un an școlar terminat. Un telefon la gară, și am aflat că am un tren peste o oră. Geamantanul era gata, ca și cum aș fi știut dinainte că am foarte puțin timp, sau parcă trenul, ca și toate lucrurile înconjurătoare, avea un acord secret și independent de regulile obișnuite cu propriile mele impulsuri.

⁸ Primele date efective despre personaj: ardelean, ținut departe de casă de cine știe ce „ale vieții valuri”...

Acest acord îmi amintea și el de o perioadă mai veche, de mult trecută, din viața mea, dar în acele clipe de febră și neliniște hotărâtă nu mă gândeam la mine, și nu-mi analizam motivele, ca odinioară, cîndva, în trecut.

Cînd am ajuns la gară trenul nu sosise și l-am așteptat cu frica absurdă că ar putea să nu vină, îl pîndeam cu ochii, voiam să-l văd pe deasupra mulțimii estivale de pe peron. Cu o necunoscută energie și cu o nouă imprudență am sărit în el înainte de oprire, mi-am căutat un loc lângă geam ca să pot privi totul în timpul lungii călătorii care mă aștepta. Deși atît de preocupat de mine, de noua mea hotărîre, ciudat, eram stăpînit de un fel de foame de lucruri noi, de peisaje care ar putea să-mi spună ceva. Nu concepeam că aș fi putut călători altfel decît cu ochii ațintiți pe geam, căutînd mereu ceva în afară. Starea mea de spirit era un amestec de grijă pentru același lucru, nedefinit, care urma să se întîmple. Peisajul era animat de pulsația mea interioară.⁹

⁹ Propoziție emblematică, răsturnare a raportului dintre lumea exterioară și aceea interioară, inițial apărînd — tipic pentru modelul uman introspectiv — ca o proiecție a celei de-a doua.

CAPITOLUL I

Liviu Dunca, sosit în orașul său după mai bine de douăzeci de ani de absență¹, se duse în casa unde a copilărit,

1 Odată demarată în gândul personajului (în finalul prolegului), amintirea întoarcerii în orașul natal prinde corp și e preluată de o voce naratoare la persoana a III-a, cu o aparență omniscientă. Se ivește — prin urmare — problema tipului narativ din *Păsările*, a categoriei romanești căreia îi aparține. *Prologul* repetă maniera din *Vestibul* și din celelalte cărți de început — însă numai *Prologul*? Problema a fost mult discutată de critică, stabilizându-se ideea că Ivăsiuc ar fi făcut un pas înapoi, revenind de la „proza analitică” la aceea „obiectivă”. Idee — cred — falsă, datorată observației de suprafață, care ignoră revenirea de-a lungul romanului, în lungile monoloage interioare sau rostite către partener, a aceleiași maniere introspective inițiale; plus că „omnisciența” e folosită nu pentru coordonarea perspectivelor într-una globală, ci pentru comutarea lor, „acțiunea” avansând în felul mozaicat al prozelor bazate pe pluralitatea vocilor narrative. Într-un articol din 1980, Nicolae Manolescu avea dreptate să arate că, la început, „Critica a exercitat asupra romancierului o mare presiune și de obicei în același sens. Două au fost reproșurile (directe sau nu) ce s-au adus primelor romane: psihologism excesiv, cazuistică; și tezism, abstracție ideologică, ilustrativism. Ambele denotă însă mai curînd un conservatorism al criticii decît o culpă a romancierului [opinia e și a lui Al. Protopopescu, în dialogul din 1974 cu Cornel Regman — în volumul acestuia din urmă, *Coloai*, Editura Eminescu, 1975, p. 317], căruia i se pretindea, pe ocolite, să revină la romanul obiectiv, de caractere, abandonînd și perspectiva interioară, și ideea. Să-și abandoneze adică originalitatea. Și romancierul se dă bătut. Cu *Păsările*, cedarea lui la presiuni e clară.” (*Alexandru Ivăsiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 44, joi 9 octombrie 1980, p. 9). Dintr-o premiză corectă („presiunea” criticii) e trasă o concluzie abuzivă

casa bunicilor lui, construită de străbunicul lui, o casă mare, în formă de winklu, cu grădina bine străjuită de privirile curioase dinafară, intrarea se făcea printr-un fel de boltă, unde trăsurile huruiau greu și, după ce ieșeau din întunecimea ei (colorată doar de razele soarelui strecurate prin geamurile verzi, galbene, albastre și roșii de deasupra porții), se deschidea perspectiva curții plantată cu tufe lucioase de buxus, ronduri de flori cu pitici pierduți printre ele, tufe înalte de trandafiri și desigur de liliac. Bogăția vegetală, față de ariditatea clădirii și întunericul bolții, produceau un efect de contrast găsit de mult de către inventatorul caselor burgheze din secolul trecut. Asemenea case se găseau pe cîte o stradă din fiecare oraș din Transilvania, Ungaria, Boemia, Styria, Carinthia și Carniola, Austria și Palatinat, adică în ceea ce merită pe deplin numele de Mittel-Europa, nici chiar apus, dar în nici într-un caz răsărit. Arcul Carpaților închide teritoriul unde din evul mediu s-a dezvoltat o clasă mijlocie, închisă, solidă, ce pentru foarte scurtă vreme, cîteva decenii, a devenit mai importantă decît aristocrația, ca apoi să se prăbușească în majoritatea acestor teritorii. Liviu Dunca se născuse în această casă, dintr-o familie de juriști de patru sau cinci generații, proprietari mijlocii de pămînt, luptători naționali, derivînd ei înșiși din mica nobilime războinică, păstrătoare de privilegii sub vechea monarhie pînă la 1848,

(„cedarea” romancierului). Despre această „a doua manieră” a lui Ivăsiuc, M. Manolescu nota tot acolo: „continui să cred, nu convenea naturii sale artistice” (idee reluată în *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 243). Prozatorul însuși a acceptat că „*Păsările* au totuși o formă mai ponderat clasică”, însă a adăugat imediat că „din cauza aceasta armătura construcției iese mai mult în evidență” (interviu în *Magazin*, nr. 637, 5 decembrie 1970, p. 4). Or, romanul omniscient, Balzac sau Tolstoi, tocmai că se ocupă cu ascunderea „armăturii construcției” și cu crearea iluziei realității. *Păsările*, ca și întreaga proză a lui Ivăsiuc, nu e „realist” în acest sens: are orientare ideologic-abstractă și oferă o ipostază a romanului modern sau modernist. Autorul nu abandonase de fapt nici perspectiva interioară, nici ideea, adică își păstrase „originalitatea”...

care dăduse un şir lung de soldaţi de profesie bătîndu-se vrednic dar fără entuziasm în toate războaiele Europei. Tineţea lui Dunca a fost ocupată toată de tentativa de a ieşi din ea, de a se revolta şi de a se opune, şi în parte a reuşit în toate lucrurile mari (concepţii, atitudini, detaşare de interesele specifice acestei clase dispărute), dar n-a reuşit şi, după un timp nici n-a crezut că este necesar să facă eforturi de desprindere de nişte obiceiuri mărunte care dau culoare vieţii zilnice, devenite tot atît de intime ca şi forma nasului, ovalul feţei, bărbia masivă şi subţirimea buzelor, rezultat al unor îndelungi reţineri de sine vreme de generaţii, în conflict cu izbucnirile temperamentale dese la cei din neamul său. Chiar cînd se abătea de la ce îşi propunea sau promitea din motive justificate, resimţea un fel de vinovăţie, el avea legăminte nu numai cu alţii dar şi cu sine însuşi, viaţa lui era un lung contract cu termene şi clauze, doar neînregistrat la notar.

Poarta grea a casei era larg deschisă, curtea nu mai avea aceleaşi flori şi de-a lungul ei se lăfăia o frînghie lungă, pe care erau agăţate rufe. Nu fu nici şocat de aceste lucruri noi, dar nici nu fu indiferent la ele, le înregistrează cu un sentiment complex de respingere şi acceptare, ca şi cum s-ar fi aşteptat.²

În restul Capitolului I, Liviu Dunca e reprimit în mijlocul „familiei“, care abia mai păstrează o urmă a vechii structuri de clan, respectată cîndva ca un ritual imuabil. La masa familiei apare şi Iulia, văduva vărului său Cornel, fiinţă care „evident, făcea parte din altă

2 Decor de burg ardelenesc, cufundat în acea atmosferă de „Mittel-Europa“ evocată în toate literaturile naţiunilor din fostul imperiu habsburgic (austriacă, maghiară, poloneză etc.). Destinul familiei Dunca trînite la acelaşi spaţiu spiritual. Detaliile remarcate acum de Liviu Dunca au tot o funcţie simbolică: ne aflăm într-un timp în care „poarta grea a casei“ nu mai apără structura severă a vechii familii, curtea a „decăzut“ către actualul aspect de gospodărie plebee...

lume³ și care îl provoacă pe Liviu la confesiune. Dintr-un episod scurt și straniu (Liviu însuși simțind că „era ceva făcut în istorisirea sa, prea indirect și prea voit simbolic⁴) aflăm că îndepărtarea lui de orașul natal se datorase unei detenții. Apoi Liviu și Iulia ies la o plimbare și el reîncepe — în Capitolul II — să povestească.

CAPITOLUL II

....La început, precum știți, toți trăiam sub influența bătrînului.¹ Cînd l-am apucat eu se schimbase foarte mult, nu mai era bărbatul activ, întreprinzător din tinerețea și maturitatea lui. Ieșea foarte rar din casă și mama spunea că-și schimbase și alte obiceiuri. Era mai puțin îngrijit, nu se mai rădea în fiecare zi și în general părea că dă foarte puțină importanță înfățișării lui exterioare. Energia sa clo-cotitoare, ambiția lui nu se mai vărsau în afară, dar nici nu dispăruseră, dimpotrivă, erau și mai concentrate, închise în trupul lui mare, gros. Stătea tolănit aproape toată ziua într-un șezlong, sub nucul cel mare din grădina casei, nici nu citea, discuta foarte rar, nu invita mai niciodată pe nimeni. Avea o mare capacitate de a nu face nimic special, deși prezența sa nu era uitată niciodată. Nu era un bătrîn înăcrit și cicălit, se amesteca foarte rar în treburile și în viața noastră, întîmplările zilnice îl lăsau indiferent. Le știa, le

3, 4. *Păsările*, ed. cit. p. 15, 20.

1 Amintirile din copilăria și adolescența lui Liviu Dunca descriu modelul autoritar al familiei ardelenesti (tratat de Ivăsiuc și în secvențele similare din *Interval*, din *nuvele*, din *Apa*). Același tip de model îl vom întîlni în roman la toate nivelele vieții sociale și politice. Trebuie spus că Ivăsiuc și-a anunțat în repetate rînduri intenția de a integra *Păsările*, *Apa*, poate și *Interval*, într-o amplă *saga* ardelenescă. Proiectul avea rădăcini biografice, prozatorul fiind obsedat de istoria îndelungată a familiei sale maramureșene (pasaje despre această „istorie” sînt — de pildă — în interviu din *Patru*, an I, nr. 8, noiembrie 1971, p. 6).

bănuia, însă nu intervenea decît foarte rar, doar ca să ne anunțe că trăiește aici, că nu-i scapă nimic. Se lăsase și de fumat, odihna lui era perfectă, aproape ca de statuie, cu ochii adeseori închiși, cu minile încrucișate în poală, cu fruntea lui înaltă, brăzdată de largi pliuri paralele, destinsă aproape ca la morți. Îmi plăcea să-l pindesc, așa cum stătea întins și nemișcat ceasuri întregi, și deși nu mă putea vedea (eram ascuns în niște tufișuri de liliac, la vreo douăzeci de metri în spatele nucului) eram convins că știe de mine cu toate că nu mi-o spunea niciodată. Nu mi-a povestit vreo dată basme, interesul său în mine era abstract, de luare de cunoștință. Prezența lui calmă dădea un anumit ritm vieții noastre, orelor regulate de masă, înlătura incertitudinile viitorului, fiecare dintre noi știam, sau bănuiam, sau mai degrabă credeam că știm cum se va desfășura totul. [...]²

Atunci, în copilărie, în atmosfera aceea cam pompoasă, s-a născut ideea că viețile noastre sînt cursuri de apă, riul dă iluzia mișcării, deși rămîne același, cu o variație ce se măsoară în unități mult mai mari decît anii. A trebuit mai tirziu să renunț la această mult prea simplă și pareă livrescă prezentare, deși am rămas undeva cu această nostalgie, și de aceea îți povestesc³ [...]

Dacă e să-mi aduc aminte de acele timpuri, mai bine să-ți povestesc un lucru pe care l-am observat pindindu-l pe bătrînul Dunca atunci cînd se auzea clopoțelul anunțînd venirea cuiva. Niciodată nu era mai impasibil ca în acele clipe. Nu l-am văzut niciodată tresărînd, ferit de curiozitatea unei veniri neașteptate. Pentru mine au fost timpuri cînd

2 Modelul de autoritate e deocamdată aproximat la nivelul familiei.

3 Reamintindu-și începuturile și propria sa ipostază de atunci, Liviu Dunca „vede” o ființă încă din copilărie inclinată către ieșirea din concret, către proiecția în imagini abstract-simbolice. Dunca se înfățișează astfel ca un „revoltat” împotriva constrîngerilor realității; însă „revolta” sa, evazionistă, deloc pragmatică, are de la bun început imprimate în sine semnele eșecului.

așteptam orice sonerie, pentru că poate se va întâmpla ceva, poate va veni cineva cu totul neașteptat. Adeseori stăm în marile orașe, închiși în mediul nostru ca într-un sat, cu speranța că poate, cumva, dintr-o întâlnire întâmplătoare se va ivi o schimbare în cursul vieții, adeseori, inconștient, lucrul cel mai dorit.

Totuși, atunci, una dintre venituri s-a dovedit plină de consecințe⁴. Vara mea mai mare (eu aveam 16 ani, ea 20), Ștefania, era deosebită, într-un fel, o fată veselă, sportivă și pentru noi foarte frumușică, mai ales pentru mine intrucât eram destul de îngrăstit de ea. Față de ea făceam pe grozavul, îi povesteam înfricoșătoare secrete, îi împărtășeam planuri irealizabile, iar ea râdea de mine totdeauna, ceea ce nu mă împiedica să-i spun altceva, la fel de improbabil, și a doua zi. În afară de asta o mai pindeam uneori când era singură, ars de curiozitatea de a o vedea nu ca alții, ci într-un fel de înfățișare adevărată, mai puțin veselă și expansivă. Era o fată obișnuită și drăguță, care juca foarte bine tenis și râdea uneori numai din plăcerea de a-și dezveli dinții foarte albi și regulați, semn de neîndoioasă sănătate. Poate singurul lucru neobișnuit pe care îl credea despre ea și-i plăcea să și-l spună era că «are o stea în frunte» din cauza unei mici pete roșcate de deasupra sprincenelor, asemănătoare cu podoaba femeilor indiene. «Vezi, îmi spunea rîzînd, bagă de seamă cum te porți cu mine, am acest semn care e simbolul lui Șiva. Să știi că eu voi avea o soartă deosebită.»⁵

⁴ Începe episodul Ștefaniei, esențial în economia romanului.

⁵ „Frumușică“, „veselă“ și „sportivă“, deci „fată obișnuită și drăguță“, Ștefania e — totuși — o ființă „marcată“ simbolic („are o stea în frunte“...), semn că se află sub controlul unor forțe de dincolo de propria-i voință și conștiință. Are — adică — un *destin*, o „soartă“ („deosebită“), urmînd a se supune unor determinatii oculte, exercitate din mai multe direcții posibile: întii, episodul ei concentrează tîlcul existenței vechi a familiei, așezate sub regimul „autorității“ absolute, orice „abatere“ suferind o pedeapsă și o reparație; în al doilea rînd, Ștefania va „plăti“ simbolic pentru devierea prezentului istoric, căruia i se raliază ingenuu prin sentimentul ei față de legionarul

Într-un sfârșit de vară, după ce împlinise douăzeci de ani (era născută, țin și acuma minte, la 6 iulie), Ștefania glumea ceva mai puțin cu mine, părea că trece printr-o criză, și am aflat în curînd că venea tîrziu seara pentru că se plimba pe malul rîului cu un profesor tînr de istorie care tocmai venise, la jumătatea anului trecut, la liceu. Devenisem puțin furios pe inevitabilul care urma să se întîmple. Ștefania avea să plece cu el sau cu altul și sentimentul meu cam neprecizat pentru ea se clarifica odată cu semnele certe ale imposibilității lui. Nu știam ce rezerve aveau ai noștri în legătură cu relația Ștefaniei, însă după un timp, în ultimele zile ale lui august, am aflat că este invitat la o masă de familie și profesorul Ghimuș, ca să-l cunoaștem. Ilie Ghimuș îl chema și eu îl așteptam cu sentimente împărțite, de curiozitate, ciudă și dușmănie și în același timp de admirație fără obiect, pentru că poate urma să încerc să mă identific cu el, ca în acest fel să particip la istoria de dragoste a Ștefaniei.

A venit fără cravată. Gulerul alb, larg al cămășii era răsfrînt ca o tavă pe care se odihnea capul său mare, neașteptat pentru mine înția oară, pentru că îl mai văzusem de cîteva ori la liceu (nu era la clasa mea, dar se vorbea despre el), însă niciodată într-o asemenea lumină. Avea un păr lăsat lung, în plete, de un castaniu-deschis, aproape blond, și șuvițe rebele îi cădeau pe frunte, umbrindu-i fața. Își

Ghimuș; în sfîrșit, soarta fetei poate fi socotită „pre-destinată” de legile textuale ale romanului, deci dinspre o „realitate” exterioară spațiului (concret, simbolic) în care personajele se mișcă. Din acest din urmă punct de vedere, Ștefania este un personaj tragic nu doar în virtutea celor ce i se întîmplă efectiv, deci în accepția obișnuită a cuvîntului, ci și prin sentimentul supunerii transcendente pe care-l are („Să știi că eu voi avea o soartă deosebită”), în sensul teoriei lui Radu Petrescu din *Meteorologia lecturii*: „am dat noțiunii de tragic singurul conținut care mi s-a părut operant în literatură, acela al unui text conștient prin acele părți ale lui care sunt personajele că destinul lui de nedepășit este să fie scris de cineva din afară și construit anume pentru a-i fi, scriindu-l, destin.” (*Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, 1982, p. 6—7).

lăsa părul așa, nu încerca să și-l aranjeze. Două lucruri te izbeau însă în mod special și erau în legătură: un ten care părea ca ars, accidentat, fără să aibă coșuri sau cicatrice, mai degrabă o altă dispoziție a porilor, mari, deschiși și uscați. Fața îi era parcă devastată de o catastrofă, de o boală subtilă ce rămânea în interior și nu se manifesta decât ca anunț și bănuială în afară, ca o distrugere de liniște, deși trăsăturile lui erau lipsite de mobilitate. Își ținea mereu capul rigid în sus, puțin cam aplecat chiar spre spate, făcând un unghi deschis în spate cu trunchiul. De aceea mărul lui Adam era proeminent în despicătura cămășii. Al doilea lucru, părînd să justifice arderea tenului, erau ochii lui deschiși la culoare, neprecizați ca nuanță, însă obsedanți, lucitori fără vioiciune. A intrat în casă cu alura lui deosebită și a dat mina cu toți, și cu mine și cu cei mai mici, părînd că nu cunoaște nuanțele vîrstelor. Era la fel de atent sau neatent cu bătrînul, cu maturii și cu cei mai tineri, chiar copii. Teapăn, strîngea minile-întii cu aceeași poziție a capului aplecat pe spate, părînd că nu vede cui se prezintă, apoi brusc, după ce ținea cîteva clipe mina străină în palma lui, făcea o plecăciune, un fel de închinăciune de o falsă umilință și reverență, și părul îi acoperea aproape fața. Ochii lui erau cînd deasupra, cînd dedesubtul privirii celuilalt. Același gest neobișnuit a întovărășit salutul adresat mie ca și bătrînului pe care nu l-a deosebit prin nimic din masa destul de numeroasă, mai numeroasă pe atunci, a bunicilor, unchilor și părinților mei, ca să nu vorbim de veri. Mulți locuiau cu noi în aceeași casă, alții fuseseră invitați cu această ocazie. N-a procedat altfel nici în modul cum s-a adresat femeilor și bărbaților. Aceeași închinăciune solemnă și aceeași rigidă strîngere de mină. N-a sărutat nici măcar mina bunicii.⁶

⁶ Portretul lui Ghimuz e desfășurat în trepte: îi aflăm pe rînd profesiunea și vîrsta aproximativă, înfățișarea lui e descrisă începînd de la îmbrăcăminte și continuînd cu datele fizice proprii-zise, nu doar notate, ci și interpretate retrospectiv de Dunca. Nu lipsesc accentele caricaturale, sarcastice.

De la început se pare că n-a plăcut. Dealtfel nici n-a spus nimic, n-a murmurat decît propriul său nume, de fiecare dată cu acelaşi ton. Lucrurile s-au complicat însă la masă. Cînd cele două canaturi de lemn ale uşii înalte care dădea spre sufragerie au fost deschise şi ne-am îndreptat într-acolo, Ghimuş a strigat-o pe Ştefania şi i-a oferit braţul. Prea lua lucrurile ca sigure şi consumate, ca şi cum nimeni n-ar fi putut să-i conteste drepturile. Şi mai curios este că am constatat că-i schimbase numele. Îi spunea Ştefana. Noi îi spuneam Ştefania sau Ştefi, mai ales Ştefi. El însă o solemnizase, deşi practic o cunoştea doar de vreo două luni. Accentua pe primul a, spunea Ştefàna, ca o explozie, ca pe o scenă de teatru. Era ceva de cabotin, o lipsă de reţinere neobişnuită pentru noi. Dar lucrul cel mai important sau neplăcut, s-a întîmplat atunci cînd ne-am aşezat cu toţii la masă. El a rămas în picioare şi a făcut şi Ştefaniei semn să se scoale, şi ea s-a sculat cu obraji roşii, cu ochii strălucitori şi aproape înlăcrămaţi. Ghimuş, împreunîndu-şi minile, a spus tare, privind deasupra mesei: «Să ne rugăm», şi apoi a făcut semn cu mina să ne ridicăm şi noi, cu toţii. A fost un moment de imensă jenă, dar influenţa sa a fost neaşteptată. Ce puteai să spui? Oamenii aceia poate doar din obişnuinţă se duceau la biserică, în orice caz nu afirmau nici măcar scepticism religios moderat. Era oricum un reflex de-a avea cel puţin o indiferenţă consideraţie faţă de credinţă. S-ar putea spune că erau politicoşi cu Dumnezeu, iar unii, mai ales femeile, erau de-a dreptul credincioase. Deci, propunerea de a se ruga îi pune în încurcătură, deşi Ghimuş nu era preot şi nu avea căderea să facă şi să desfacă reguli.⁷

⁷ Ghimuş bruschează toate regulile nescrise ale modelului autorităţii familiale, perturbă grosolan ritualul mesei şi creează astfel o stare de tensiune. Neavînd „căderea să facă şi să desfacă reguli“, junele şi teatralul profesor (nu ştim încă nimic despre jocul lui legionar) provoacă momente de derută, prefigurînd un deznodămînt neplăcut. Intrarea sa forţată într-un mecanism străin se reflectă simbolic în plan

Însă surpriza propunerii, tocmai neobișnuitul ei, toate celelalte reticențe, sau poate altceva din însăși atitudinea lui Ghimuș i-a silit pe mulți să se ridice și să accepte. Nu aveau ceva foarte precis împotriva, nimic din ce învățaseră nu le dădea o soluție. De multe ori am observat și mai târziu cât de puțin pregătiți sintem să ne opunem numai pe considerente formale, chiar dacă regulile și formele ascund o adevărată concepție. Însă trecuserăm de epoca nuanțelor. Reticenți, confuzi, nehotărâți, ridicați mai drept sau mai aplecat, eram atrași și dominați de neobișnuitul nostru mușafir. Ne uitam cu coada ochiului unii la alții, dar găseam puțin confort și îndemn.

Numai bătrînul nu se ridicase. Niciodată nu părăsise mai înfipt în scaun, mai solid și mai neinfluențabil. Ședea, cu bustul drept, cu privirile înainte, cu ochii foarte grei, așa părea uneori din cauza pleoapelor sale groase care-i înceteneau schimbările de expresie. Mîinile îi stăteau încrucișate, odihnind greoi pe fața de masă. Atitudinea lui liniștită și solidă, neclintită, obișnuința de a-i da ascultare și adeseori de a-l limita, ca o pregătire, un exercițiu pentru vîrstele ulterioare, ne-a făcut pe toți, pe toți cei care acceptaserăm propunerea de a face această rugăciune neobișnuită, să ne simțim vinovați, să dorim să se termine totul mai repede. Atrași de doi poli opuși, nehotărâți, încurcați, își țineau privirile în jos, iar trupurile lor erau în pozițiile cele mai deosebite, mai ridicole și mai nenaturale. Nici nu ședea jos, nici în picioare, erau curbați, la jumătatea drumului, cu corpurile trepidînd în așteptarea unei mișcări într-un sens sau altul. Cele cîteva minute, poate mai puțin chiar decît un singur minut, au durat nesfîrșit, și cînd totul s-a terminat s-au așezat repede ca și cum ar fi vrut să facă neobservată scena ce tocmai

lingvistic: el „schimbă” numele Ștefaniei în Ștefana, atacînd astfel „ordinea” familiei și — se va dovedi ulterior — declanșînd destinul tragic al fetei (care se vede „sustrasă” numelui ei obișnuit, „sustrasă” banalității cotidiene a existenței).

trecuse. Însă desigur masa era ruınată, nu s-a mai putut discuta nimic, nici măcar din politețe, felurile erau schimbate rapid. Cei doi protagoniști principali nu încercau în nici un fel să limpezească atmosfera, părind hotărâți să nu permită nimănui să uite ce se întâmplase. Bătrînul n-a spus nici un cuvînt în timpul mesei, nu s-a adresat musafirului nici mai tirziu, era singurul care nu se grăbea și mesteca încet și calm, poate doar mai întunecat ca de obicei.⁸ Apoi își umplea paharul cu vin, îl sorbea tacticos, degustîndu-l. Nu făcea nici un comentariu, însă din cînd în cînd, singurul nejenat, privea în jur, îi măsura pe toți fără să ocolească nici o privire (și toate celelalte priviri aveau tendința să fugă, să se aplece, în afară de a lui Ghimuș). Acesta a încercat să-i țină piept, și atunci ne-am dat seama că, în ciuda siguranței sale rituale de la început, a gesturilor sale măsurate, calculate să impresioneze, a independenței sale aparente sau poate chiar a fanatismului său, el era cel mai slab, pentru că atacase și încercase prin atac să explice.⁹ Așa, spunea el, fac țărani, mama lui, femeie cu frica lui Dumnezeu. Lor nu le e rușine de credința strămoșească. Ceva din felul în care povestea era încăreat cu un fel de amenințare. Bătrînul, căruia i se adresa în mod vădit, îl asculta, privindu-l în față, calm, însă nu îi răspunse. Îl cernea printre pleoapele sale grele, ca și cum ar fi vrut să-l reducă la proporțiile sale reale, strivit pe retină. Continua să mănince și să-l observe, să se șteargă din cînd în cînd pe gură cu șervetul, apoi iar îl privea. Din cînd în cînd se întorcea neatent în altă parte, cu același calm neschimbat, ca și cum l-ar fi plictisit, apoi iar se întorcea spre el, ca și cum ar fi vrut să vadă dacă mai continuă. Călătoriile acestea ale atenției erau cele mai distrugătoare,

8. Tensiunea continuă să se acumuleze între cei doi „poli” ai adunării. Nemișcarea bătrînului e rău prevestitoare, ca și — în continuare — tăcerea lui obstinată, liniște de dinaintea furtunii.

9 Echilibrul se rupe, bătrînul câștigă confruntarea „psihologică” și Ghimuș se rostogolește vertiginos în ridicol, „învins.”

amestecînd dispreţul cu indiferenţa şi din cînd în cînd cu cîte o curiozitate, trecătoare, potrivită mai ales obiectelor sau, în cel mai bun caz, copiilor. Încetul cu încetul vocea lui Ghimuş, iritată şi mult mai subtilă decît la început, se irosea în gol şi el îşi dădea seama, se forţa să atragă atenţia, îşi schimba atitudinea, era pentru un minut nu numai implicit ameninţător, ci chiar obraznic, apoi, pentru cîteva minute adopta o altă poză, de indiferenţă, nu de toleranţă, ci mai degrabă îndurerare pentru erorile altora de care le va părea rău lor şi chiar lui, ce-i drept. Apoi iar devenea ameninţător. Ceilalţi îl urmăreau şi sufereau vădit din cauza situaţiei penibile, aproape neînroşeam noi, cînd el devenea obraznic. masa părea că nu se va mai termina niciodată. I-a pus capăt Ghimuş, care, brusc, exasperat de tăcerea generală şi ostilă sau încurcată, s-a sculat înainte de terminarea propriu-zisă a mesei, s-a înclinat rigid, fără să mai dea mîna cu nimeni, şi a părăsit casa fără nici un cuvînt.

Noi ceilalţi am rămas tăcuţi şi după plecarea lui, pînă ce Ştefania a izbucnit în plîns şi a sărit de pe scaun vrînd să plece. Atunci a intervenit bătrînul, nu calm, domol şi sigur pe el, cum fusese pînă atunci şi cum era în ultima vreme, ci poate cu violenţa sa din tinereţe, pentru care fusese un adversar redutabil la bară şi la întruniri. A izbit cu pumnul în masă şi toate farfuriile au zăngănit, noi am îngheţat, s-a auzit pendula mare dintr-o altă cameră, tocmai a treia, prin uşile închise, şi apoi o altă pendulă, mai aproape.¹⁰ Numai bunica mea, care îşi cunoştea bărbatul după o convieţuire de cincizeci de ani, cu memoria brusc zguduită, ieşindu-şi din rezerva ei de umbră palidă, puţin cam ciudată şi distant binevoitoare, a strigat: «Todore, ce faci... Todore!» A doua oară cînd i-a rostit numele era un ţipăt de spaimă

¹⁰ Plecarea „intrusului“ e marcată violent de gestul restaurator de autoritate al bătrînului Dunca, gest care joacă în planul naraţiunii rolul unui fel de „gong“ închizător al „scenei Ghimuş“ şi deschizător sumbru al actului următor, drama Ştefaniei.

prin care străbătea amintirea unei jumătăți de veac de frică ascunsă sub o înfățișare blândă și puțin aiurită. Era poate pentru prima dată cind bunica îmi apărea ca ființă vie, și nu ca o abstracțiune. Însă n-a contat, bineînțeles, nici n-a fost băgată în seamă, deși se ridicase cu mâinile împreunate. Bătrînul a izbit încă o dată masa cu pumnul și a strigat: «Cine ți-a dat voie să te ridici de la masă? S-a ridicat bunica-ta, m-am ridicat eu? Ce, nu mai știi cuviința?» Ștefania încremenise și încetase să mai plîngă, însă nu putea face nici un gest. Bătrînul s-a sculat el însuși, cu o neașteptată agilitate pentru corpul său masiv, și a apucat-o de umeri, apoi a împins-o pînă la locul ei și a așezat-o pe scaun. Ștefania avea o rochie ușoară, de muselină, cu mari flori galbene, și brațele îi ieșeau goale din minecile scurte. Pe locul unde a apucat-o bătrînul apăruse o mare pată roșie. Un pahar se răsturnase și vinul roșu se scurgea pe masă, făcînd o altă pată întunecată, și un șuvoi cădea jos, cu un zgomot subtil.¹¹ Bătrînul s-a întors la locul lui, s-a așezat cu aceeași ușurință cu care se ridicase și a izbit din nou cu pumnul în masă, strigînd. Vceea aceasta pentru mine nu fusese decît o legendă, era de o seamă cu biblioteca, se lega de vechile fotografii, nu avusese niciodată un aspect fizic, auzibil, și deși eram și eu speriat, îmi făcea și plăcere. Va să zică, existase, există, există cu adevărat. Auzisem numai *despre* ea. Știam că odată, cînd bătrînul fusese mai tînăr «ablegat dietă», acoperise vocile a două sute de adversari în dietă, care-l huiduiiau și el nu se lăsase. Deasupra țipetelor lor înmănunchiate se ridicase ca un tunet. Și o folosisese și la Alba-Iulia. Dintr-o dată toate regulile abstracte pe care le observam în casă, întregul ritual monoton și bine pus la punct s-a umplut de ceva viu, concret, palpabil. Era chiar mai bine așa. Bătrînul, mai izbind încă o dată cu pumnul, a adăugat: «Să stai și

¹¹ Atmosfera e tot mai rău prevestitoare, dovadă și cele două semne funeste, substitute ale singelui (pata roșie de pe brațul Ștefaniei și vinul roșu prelins din pahar).

să suferi, dac-ai îndrăznit». ¹² Apoi, întorcându-se spre noi, ceilalți, ne-a strigat: «Și voi, dacă vreunul se va lega, în orice fel, în orice prilej, cu techerghiei ăștia, am să vă omor. Cu mina mea. Cu mina mea am să vă omor.» Apoi a tăcut, cu fruntea aplecată, pe care se desenase, pentru prima dată de cînd trăiam eu, o uriașă dungă verticală, în unghi drept cu pliurile sale orizontale, ale gîndirii. Așa, fără să ne privească, strîngînd din ochi, ne-a spus, și strigătul înalt dinainte s-a adunat într-unul scăzut, încărcat de tensiune, pentru că nimic din forța lui nu se pierduse: «Piticilor». Lîngă mine, Andrei, unchiul meu Andrei, băiatul bătrînului, tremura de-abia simțit, cu părul lui galben, prea moale, răvășit. Ceva mai încolo, tata, care toată viața simula că se opune voinței tatălui, șoptîr de-abia auzit, la urechea mamei: «Jupiter Tonans s-a infuriat». Apoi din nou, mai repede, ca un copil care face în sic, «Jupiter Tonans s-a infuriat». Independența lui secretă era mai jalnică decît tremurul nervos al lui Andrei. Mama îl privi cu răceală și atunci încetă, după ce mai aruncă o privire furișă bătrînului. Acesta se uită la noi măsurîndu-ne, unul după altul, cu o adîncă nemulțumire. Aceasta, aceasta era progenitura lui, urmașii lui, niște bicisnici scormonitori de hirtii ca Andrei, un dandy ca Mihai, iar fata lui, la care ținuse cel mai mult, luase un venetic bicisnic. Aceștia erau fiii și fiicele și ginerii și nurorile și nepoții și nepoatele sale, atît de deosebiți de el. Nemulțumirea lui era năruirea unui vis, împingerea lui spre singurătate, pentru că mutația biologică întîmplată o dată sau de două ori se istovise și căzuse, șirul care se desprindea din el se reîntorcea în mediocritate, în banalitate, el și tatăl său rămîneau izolați și aproape inutili. Nu se construia nici o dinastie, nici unul dintre noi nu eram înzestrați, după el, cu forța de a avea vreodată cu adevărat dreptate.

¹² Încă un „anunț” al destinului Ștefaniei, pe care bătrînul o împiedică să se sustragă consecințelor vizitei lui Ghimpuș, obligînd-o să suporte teribila descărcare de energie acumulată în timpul confruntării (și care, la figurat vorbind, o va „electrocuta”).

Atunci, poate pentru prima dată, sigur pentru prima dată conștient, am vrut să ies din rînd. Dar nu voiam să mă opun, ca el, întocmai ca el, ridicînd glasul și lovind cu pumnul în masă. Între noi, oricum, trecuseră două generații, și dacă el își închipuia că nu se întîmplase nimic, greșea. Nu prin masivitatea trupului, prin tăria vocii voiam să-l răpun. Doream, pentru prima dată clar, altă armă, și mai periculoasă. Doream să-mi răsară cuvîntul, sigur și capabil să fie rostit încet, ascuțit ca un brici de oțel, subțire și maleabil ca o floretă, care să-l pătrundă și să-l doboare. Spus cu mare calm, rar, jos, în tăcerea scurtă dintre două țipete ale lui, care să-l reducă la tăcere, la furie mută și neputincioasă. Pocnind sec ca o împușcătură de pistol, transformînd ghioaga într-un instrument ridicol de luptă¹³. Trecuseră două generații și știam asta, nu mai voiam să-l imit. Deși atunci, la masă, eram în fond de acord cu el, și Ghimuș mi se păruse și mie ridicol, voiam să-l înfrunt pe bătrîn. Dar n-am găsit cuvîntul, acel cuvînt pe care mi l-am imaginat doar ca o formă în care urma să introduc conținutul. Știam cum va suna, cum va suna vocea mea calmă, care va fi reacția, a tuturor, înspăimîntați și mai tare de îndrăzneală mea. Nu un cuvînt fals ironic, spus în taină școlărească, ca acel Jupiter Tonans. Aveam nevoie de cuvîntul ascuțit, și nu-l aveam. Mai tîrziu, odată, ultima dată, am reușit oarecum să i-l spun, dar nu era subțire cum mi-l închipuisem. Atunci, la masă, am încercat doar cu un calm înghețat, simțindu-mă stăpîn pe sine, tensionat ca un arc, să-i susțin privirea. Însă ochii lui au trecut încet peste mine, fără să mă vadă. După ce ne-a măsurat pe toți, vocea lui a tunat la fel: «Să se aducă caveiul», și cafeaua s-a adus, neagră, tare pentru el, ca și cum n-ar fi

13 Liviu Dunca simte pentru intîia oară tentația „revoltei” împotriva autorității constrîngătoare a familiei. Dobîndind conștiința acestei porniri instinctive, are în același timp intuiția superiorității „cuvîntului” asupra faptelor, adică a realității secunde (limbajul) asupra celei prime.

avut aproape optzeci de ani. După aceea, fascinați fiecare în felul lui, ne-am ridicat de la masă. Bătrînul s-a întins în șezlongul său de sub nuc, la fel de împietrit ca totdeauna, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Aceasta era puterea lui. Știa să se întoarcă în calm, atunci cînd voia.

Poate că nimic nu s-ar fi întîmplat, Ștefania, adusă brutal la ordine, poate simțind că Ghimuș nu era nimic și oricum înfrînt, zdrobit în întrecerea nervoasă cu bătrînul, ar fi redevenit o fată veselă și sportivă, cu un spirit profund realist și practic. În zilele care au urmat mesei a stat închisă la ea în cameră și nu apărea decît la masă, comic de palidă și tragică în mișcări. Dealtfel, chiar în acele zile, cînd în fața tuturor se păstra rezervată și jîgnită, am vizitat-o la ea în cameră și m-a primit aproape obișnuit. Fusesem oarecum decepționat în fond cît de ușor trecuse peste cele întîmplate. Subiectul nostru de conversație a fost una din urechile mele, puțin mai depărtate de cap, fapt pe care nu-l trecea niciodată cu vederea. Cînd am intrat la ea în cameră, probabil, profund plictisită de reclusiunea ei demnă, m-a primit cu mîinile la cap, ea două urechi de iepure mișcîndu-se. Apoi a izbucnit în rîs. «Lasă-mă — mi-a spus — să mă uit prin urechea ta, să văd lumina mai roșie.»¹⁴

Însă cele două zile din august au trecut și a venit septembrie și Ștefania încă nu intrase total în pielea ei obișnuită cînd a intervenit altceva. Ca represalii în urma asasinării unui prim-ministru, s-au împușcat cîte doi pînă la patru legionari în fiecare județ, considerați în grabă capi de către jandarmerie. La noi a fost împușcat Ghimuș. Eu am aflat primul, vestea, dar n-am spus nimănui. Mă gîndeam însă să mă duc să-l văd, pentru că fuseseră lăsați pe stradă, să fie văzuți de

¹⁴ În pofida aerului relaxat, de aparentă „decompresie“ a tensiunii acumulate, deviate o clipă spre tonuri mai vesele, apare încă un semn funest în ordine simbolică (alt substitut al singelui): fata vede „lumina mai roșie“...

toată lumea. Ștefania, la masă, era calmă și nici nu se mai forța să se arate plinsă. Nu știa nimic. Vestea însă a fost aflată de mulți și atunci s-a întâmplat totul. Minte solidă, precaută și cumpănită a bătrînului cedase. Mă înșelasem atunci cînd crezusem că poate să-și revină, ca odinioară, la starea dinainte. Furia îi rămăsese și, brusc, după felul al doilea, cînd așteptam fiertura, a ieșit din mușenia lui obișnuită și, aplecîndu-se peste masă, spre Ștefania, a întrebato-nu cu vocea lui gravă, obișnuită, nici cu acea plină de furie, sau măcar calmă, ci cu una de bătrîn, de adevărat bătrîn, uscată și plină de satisfacție batjocoritoare: «Ei, Ștefi, ai auzit ce s-a întâmplat?» Ștefania, care nu era obișnuită să i se adreseze la masă, a tresărit și a pălit, și a dat din cap că nu știa. «Ei, a spus bătrînul, întorcîndu-se spre noi, cum o țineți în ignoranță; Nimeni nu i-a spus! Atunci să-ți spun eu. Acela pe care l-ai adus tu mai acum o săptămînă la masă, știi tu, gata, s-a terminat. L-or impușcat ca pre un cîine, așa cum merită. Hei, săracu Pinișoară (așa-l chema pe maiorul de jandarmi), a fost în gîndul meu, parcă eu l-am învățat. Uite unde era să te bagi». Apoi a continuat să mănînce pentru că se adusesse felul al treilea¹⁵.

Poate Ștefania n-a înțeles bine, poate a crezut că bătrînul chiar determinase alegerea. Zăpăcită de prima parte a știrii, nu prinsese exact referirea la Pinișoară. A pălit și a rămas la masă, fără să spună vreun cuvînt, mîncînd ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Dealtfel, toți tăceam, și din nou o atmosferă grea învăluia masa. Bunica a făcut doar un gest ce mi-a rămas în minte, al doilea într-o săptămînă care ne-o arăta vie. Încet, tacticos, și-a scos din buzunar tocul cu ochelarii de citit și i-a scos, i-a așezat pe nas și a început să-l privească pe bătrîn. Îl privea în tăcere, noi toți am observat-o

¹⁵ Într-o atmosferă incertă, care nu mai are echilibrul de altădată (bătrînul și-a pierdut puterea de a se menține suveran deasupra lucrurilor, membrii familiei tănuiesc vinovați vestea, Ștefania se tulbură și pălește), e anunțată moartea lui Ghimuș, ultim prag înainte de deznodămîntul episodului Ștefaniei.

în afară de el. Apoi s-a ridicat de la masă, tot în tăcere, și a ieșit. Era dreaptă și căpătase un mers mai tinereșc, mai vioi, călcând mai puțin tăcut, ca o umbră. Am auzit sunetele rochiei sale de mătase neagră și apoi ușa a fost închisă cu putere. De-abia atunci a observat și bătrînul că ieșise și și-a întors capul fără să-și ascundă surprinderea. Apoi a continuat să mănince. Dar masa s-a terminat rapid și toți aproape am alergat în colțurile noastre, ca să ne ascundem. Casa a rămas pustie, mare și greoaie, umplută de ceasornice și pendule care, la o mică distanță unele de altele, sunau orele în timbruri deosebite. Stourile erau trase și numeroasele obiecte de aramă și alamă luceau galbene. Nimeni nu era cu nimeni. M-am dus în camera de lingă pod, unde erau cărțile, și am răscolit printre ele. Nu mă interesa nimic, le aruncam una peste alta pe dușumea, cu zgomot, dar zgomotul îmi făcea plăcere. Mi-am oprit privirile mai îndelung doar asupra unui atlas mare de zoologie, cu planșe colorate: PĂSĂRI DE MARE. L-am răsfoit îndelung uitîndu-mă la ulii și la vulturii cocoțați pe stînci solitare, înconjurate de ape de mare verzi-cenușii, ca în nord. Le-am văzut siluetele în zbor, stoluri, stoluri¹⁶ [...]

„[...] Erau păsări de apă, păsări de mare, păsări din deltă, siluete în zbor, cu aripile în unghi desfăcut. Stoluri, stoluri. Pagini de păsări care mă fascinau, acum mai mult decît altădată, și m-am uitat la ele timp îndelungat, în lumina scăzută de

16 Imagini simbolice în care putem vedea motivația freudiană a ulterioarei obsesii a păsărilor. Dacă ținem cont că în ordinea lecturii înțelnisem mai întîi (în *Prolog*) halucinația realității paralele, atunci constatăm că episodul de demult, din adolescență, se încarcă și el — printr-un schimb de semnificații datorat regiei textului — de conotațiile simbolice dobîndite după aceea: încît răsfoirea albumului e egală cu ieșirea într-un plan paralel realității cotidiene, un plan al aspirației, în care Ștefania nu va vedea decît o singură soluție deziluziei căzute asupra-i. Scena răsfoirii albumului are și alt rol: e interludiul de dinaintea deznodămîntului, căruiă îi oferă un fundal de simbolică solemnitate și pe care, amînîndu-l preț de cîteva clipe, îl potențează dramatic.

seară, pentru că trecuse mult timp, eram în septembrie, se înserase, și fereastră cămăruței de lângă pod era mică și dădea pe acoperiș, lumina venea oblic. Cărțile aruncate de mine pe jos căpătaseră umbre întunecate pe pardosea, mirosea a praf, a înăbușit și nu știu de ce a lemn. Era deja seară când brusc, fără să știu prea bine de ce, privind doar desenul unui stol de păsări, am sărit în picioare și am fugit jos pe scările de lemn, foarte abrupte, bocănind, cu putere, boc, boc, boc, deschizind ușa care dădea spre gang cu o izbitură, auzind-o în spate cum se închide la loc, sec, și apoi iar revine cu zgomot, dar eu intrasem în casă și am trecut prin sufrageria pus-tie și întunecată unde, în lumina filtrată a serii, străluceau ceasurile de aramă acoperite cu clopote de sticlă, apoi am trecut peste pielea de urs din cealaltă cameră și am deschis ușa camerei Ștefaniei.

Atirna de-a lungul ferestrei, se prinsese de marginea drăgului perdelei și rămăsese cu fața la perete. Era mai înaltă decît oricînd și mai subțire, o siluetă doar, aproape imaterială, rigidă. Linie absolut verticală, și laba piciorului se flectase puternic și virfurile degetelor căutau în jos. Semăna cu limba unui pendul, a pendulului abstract, matematic, încrămenit, oprind limbile, orele, minutele. Totul mergea jos, înspre pămînt, și părul ei, și brațele subțiri, și umerii ei slăbuți, de fetiță. Era mai subțire decît fusese vreodată. Mi-am apucat capul între palme, cu un gest străvechi, neînvățat vreodată, și l-am clătinat la dreapta și la stînga, o tînguire, nu izbuteam să scot nici un sunet, dar le auzeam pe cele cuvenite răsunîndu-mi tare în cap. Apoi am fugit¹⁷.

17 Primul climax tragic din *Păsările*. Sinuciderea Ștefaniei se așterne asupra lumii din roman ca o emblemă. Perdeaua, linia „absolut verticală” a trupului sinucis, șocul emoțional la vederea moartei (șoc care este manifestarea instinctului în fața evidenței „materiale” a eșecului existențial al privitorului) — toate vor reveni în roman. Relatarea episodului Ștefaniei, fără legături epice cu cele ce vor urma în carte, pune simbolic în abis totul, „prevestind” cursul faptelor și pece-tluînd destinele personajelor. *Păsările* este de pe acum romanul conse-



„[...] Reacția ciudată a bunicii, ca și cum ar fi știut, ca și cum s-ar fi așteptat de mult la asta, cînd am bătut la ea în ușă, și n-am putut să-i spun decît «Ștefi» și ea s-a îndreptat fără grabă spre camera unde se întîmplase nenorocirea și a intrat. Mă așteptam să țipe sau să rămînă incremenită, ca și mine, dar ea s-a dus și a mîngîiat-o încet pe spate, fără s-o întoarce, ca și cum ar mai fi fost vie, apoi s-a răsucit spre mine și mi-a spus: «Să fim iertați toți, și tu, fetițo», și a zîmbit și zîmbetul ei blînd și plin de subînțeleșuri m-a izbit pentru că părea să spună: «Știam eu, am spus eu, de cînd v-am spus că așa se va întîmpla»¹⁸. Dar atunci, dacă a știut, de ce n-a încercat să prevină? De ce n-a discutat cu Ștefania, dacă se aștepta să se întîmple ceva, un lucru atît de îngrozitor? De ce s-a mulțumit doar să-și pună ochelarii la masă și apoi să iasă înainte de a se termina mîncarea? Nici o întrebare nu avea răspuns, nu se arunca decît un fel de ciudată lumină asupra vieții ei de umbră, de politețe și de bunăvoință abstractă. Desigur, ea știa ceva, știa de mult, și absența ei nu era nici teamă, nici ascultare necondiționată, era o stranie dezangajare. De aceea nu participa la nimic. Și atunci, după ce a mîngîiat-o pe Ștefania moartă, încet și cu grijă, pe spa-

cintelor tragice ale inadeevării dintre planurile existenței, ale imposibilității de a trăi simultan în ordinea concretă și în cea abstractă a lucrurilor. Comentatorii care au simțit de-a lungul cărții întorsături epice surprinzătoare („schimbarea“ lui Dumitru Vineanu, soarta Margaretei) și le-au considerat forțate au comis o eroare, căci totul urmează firese destinul rezumat în episodul Ștefaniei. În plan psihanalitic, eșecurile erotice ale lui Dunca se văd fără puțință de abatere anunțate în filigranul acestui episod, creator al unui complex al frustrării în subconștientul puberului („eram destul de îndrăgostit de ea“, spusese mai către începutul relatării).

18 Bunica „știe“ lucruri neștiute, e păstrătoarea unui fel vechi și tainic de a „citi“ lumea. Figura bătrînei ardelence care, mesager al unui trecut idealizat („memorandist“), urmează în tăcere legi pe cale să se piardă apăruse și în *Interval* și va reveni în *Apa*. Ar fi fost — probabil — un element important în proiectata saga ardelenască.

tele întors, înghețat în nemișcare, și a cerut ca toți să fim iertați, a trecut pe lângă mine și s-a dus în camera ei, ca de obicei, în camera ei din colțul clădirii, unde prea rar intra cineva, și unde își petrecea ore întregi, toate după-amiezile și aproape toate diminețile, și noi nu știam cu ce se ocupă. Nu se ocupa cu nimic. Și zîmbetul ei, care a fost același ca pe vremea cînd ne duceam s-o felicităm de ziua ei de naștere și ea zîmbea și ne mîngia, și-atunci din niște cutii din serinul ei foarte vechi și demodat, pe care poate îl adusese de acasă de la ea, cu mai bine de cincizeci de ani înainte, scotea niște bomboane pe care le avea de nu știu unde, nu se vindeau în cofetării, și ni le întindea. Bunica era bună și inexistentă ca și acum, cînd a fost prima anunțată de mine, singura de fapt, pentru că ea se ridicase de la masă și pentru prima dată mi s-a părut vie și înțelegînd ceva cînd bătrînul dovedise că nu înțelege nimic, nici măcar atunci cînd avea dreptate. Eu n-am mai spus nimănui, dar nu găseam nici un loc în casă unde să stau, și așa au trecut două ceasuri pînă ce, înainte de a ne așeza la cină, s-a umplut casa de țipete, dar a fost mult mai bine pentru mine fiindcă scăpasem de deținerea unui secret, primul din cele pe care nu îndrăzneam să-l mărturisesc nimănui și așteptam ca fiecare să afle singur, sau în orice caz de la alții¹⁹. Atunci cînd a țipat mătușa Aurelia, mama Ștefaniei, care avea totdeauna migrene și umbla prin casă cu un fel de turban bizar care ne făcea pe toți să ridem, pe noi copiii. Nu ieșea din casă decît rareori și atunci se pregătea ca pentru o expediție. Și părea indiferentă față de propriii ei copii. Ștefania și Nizuca și Cornel, care era foarte mic și care s-a căsătorit mai tîrziu cu Iulia, femeia care tăcea alături de mine, și, în sfîrșit, îmi pusese întrebarea. A răcnit atunci, în camera Ștefaniei, și țipătul ei a trecut prin toate ușile și a ajuns la

¹⁹ Moartea Ștefaniei este — într-adevăr — un „secret” al lui Liviu Dunca, pentru că încifrează traseul viitor al propriului său destin.

urechile tuturor și atunci toți, indiferent ce făceau, s-au oprit, toată casa s-a oprit, au încrămenit la jumătatea mișcărilor indiferente pe care le făceau și au apărut toți atit de stranii, cu cîte o mină ridicată în sus, sau cu degetul desfăcut, cel arătător de cel mare, care se pregătise să apuce o țigară, sau altă mină ce întorcea pe jumătate o pagină de carte. Atunci am înțeles cît de variate erau toate actele noastre, dacă ar fi luate unul cîte unul, cît de diverse, și întreaga scenă semăna cu unul dintre acele ridicole tablouri vii, de la seratele de cucoane și de domnișoare, date la prefectură, numai că acesta era tabloul viu al vieții noastre cea de toate zilele. Numai eu nu făceam nimic, stam nemișcat cu picioarele ridicate într-un fotoliu, așa cum am stat în ultima vreme, așteptînd, și țipătul mătușii Aurelia, care se apropia și era mereu ascuțit la început și apoi scădea, devenea jos, se termina în tînguire, era expresia vizibilă a secretului meu și mă elibera, simțeam cum îmi pulsează singele prin mușchii amorțiți și cum în curînd voi fi și în stare de mișcare²⁰.

Ușa, cea din urmă ușă s-a deschis și Aurelia a intrat, nu mai semăna cu cea care fusese, învățase în cîteva minute o mulțime de lucruri necunoscute pentru ea, era altfel. Vocea ei slabă, de femeie demonstrativ bolnăvicioasă, căpătase puterea aceea de a străbate casa și de a ne cuprinde pe toți în ea, era o voce vastă. Și înfățișarea ei era altfel, iar cînd a deschis ușa și a apărut în prag nu m-a izbit dezordinea ei, tulpanul de pe cap căzut ca o meșă și acoperindu-i o parte din frunte și din obraz, ci gestul larg, cu mîinile ridicate în sus, gest teatral dar singurul potrivit. Făcuse o cale lungă această făptură plîngăreață din nimic, și nu se putea adresa decît gesturilor esențiale.

20 Din planul simbolic în care-l transportase „secretul” morții Ștefaniei, Liviu „revine la viață”, iese din „amorțire”, însă — fără s-o știe — e acum altul și începe lungul drum al împlinirii destinului astfel „ursit”.

Atunci s-au sculat toți și i-au ieșit în întâmpinare, întrebînd-o nerod ce s-a întîmplat, apoi au fugit toți într-acolo unde a arătat ea, și au intrat în camera Ștefaniei, apoi sau întors. Eu rămăsesem tot în fotoliu cu genunchii la gură și-i priveam. Erau atît de depărtați și de străini că de-abia îi mai puteam considera vii, mai degrabă semănau cu niște mecanisme repetînd gesturi stereotipe, singurele învățate. cele de bază. Andrei, tremurînd, spunea tuturor, fără să fie auzit: «Vă rog, vă rog, dragii mei, nu țipați, nu țipați, vă rog, dragii mei, vă rog, nu țipați, pentru Dumnezeu, nu mai țipați». Tata, undeva pe lîngă mine, spunea și el întruna mie, mamei, cuiva: «Vă iau pe toți și am să plec. Trebuie să plecăm. Vă iau pe toți desigur, și trebuie să plecăm. Neapărat.» M-am întors spre el, aceasta a fost prima mea mișcare, și l-am privit critic. Desigur, nu vom pleca nicăieri, el nu va îndrăzni să plece, era prea confortabil. Nimeni nu va îndrăzni să plece, vor sta toți aici, orice s-ar întîmpla. Numai *eu voi pleca*, acum, în acea clipă eram sigur. Poate nu imediat, dar voi pleca neîndoios, eram absolut sigur²¹. Se agitau și nu știau ce să facă și se repetau, și în acea clipă a intrat, nebăgată în seamă de nimeni, de nimeni în afară de mine, bunica. Îmbrăcată în aceeași rochie lungă, neagră, s-a strecurat zimbitoare printre grupurile celorlalți (puteau fi cam zece persoane împărțite anapoda). Atunci, pentru o clipă, privirile noastre s-au întîlnit, și am ieșit pe de-a întregul din starea de șoc, pentru că am ghicit-o. Ochii ei mici, parcă micșorați de vîrstă, prin creșterea dezordonată a pleoapelor subțiri și încrețite, verzui și tulburi de obicei, de data asta erau strălucitori și expresivi. Din adîncul privirii ei mai degrabă albastre se citea o imensă batjocură, aproape ură, ură cu ade-vărat, însă transformată în triumf deplin. Trăise să vadă și

21 Textul semnalizează aici o dată în plus importanța pe care episodul morții Ștefaniei a avut-o pentru Lăviu Dunca, modificîndu-i destinul, imprimîndu-se în el — cum vom ști la sfîrșit — ca o premoniție, împingîndu-l deocamdată la „revolta” împotriva ordinii prestabilite.

clipa aceasta, agitația tuturor, dezastru propriei sale familii care nu știa ce să facă. Zdrobiți morfolind cuvintele sau țipind și plângând în hohote, ca Aurelia. Ea era calmă și supraviețuise. Bunica noastră blândă și neînsemnată în ierarhia familiei, cea mai puțin vie dintre toți, era aici și ne contempla. Nebăgată în seamă, ne observa însă. Nu ne mai dădea bomboane și nu ne mai mângia pe cap ca atunci când, minăți din spate de părinți, îi uram la mulți ani de ziua ei. Era în afară și deasupra dezastrului și atunci am înțeles de ce n-a spus ea nimănui, de ce a lăsat totul ca să se descopere și ea să vină doar și să observe. Aurelia era fiica ei, alături erau toți fiii și fiicele, nepoții și nepoatele sale, de toate virtuțile. Întii m-am speriat și m-am infuriat, copleșit de această nouă descoperire, eram gata să-mi plec grăbit privirile, să le întorc de la expresia aceasta de triumf într-o asemenea ocazie, în clipa când se întâmplase nenorocirea, și cei ce sufereau, toți, erau rodul pintecelei ei, urmașii prin care se continua. Dar apoi am înțeles și am privit-o curios și cu o ușoară silă, întrucât pe mine nu mă privea, nu mă privea ce-i privea pe ceilalți, nu mă simțeam atins. Eu am să plec, am să plec cit de curînd și căile mele vor fi altele, nu voi studia cărțile legate în piele din bibliotecă, nu voi deveni jurist, destinul meu stătea în altă parte. În altă parte, da, desigur, în afară de faptul că Ștefania murise și eu am descoperit-o și trupul ei nemișcat, atîrnînd ușor înspre pămînt, rămînea cu mine. Și păsările, desigur păsările²².

Atunci a intrat bătrînul și a început unul din ultimele lui acte. Prezența sa n-a putut să impună liniște, ca altădată, și Aurelia țipa și acum își frîngea minile, iar bărbatul ei, cu ochii prostiți, încerca s-o liniștească, apoi renunță și-și

²² Același sens, de astă-dată elementele premonitoare cumu-
lîndu-se: moartea Ștefaniei, șocul descoperirii, „trupul ei nemișcat”
și „păsările, desigur păsările” sînt embleme și figurări simbolice ale
eșecului. Liviu e conștient că nu s-a despărțit de ele („trupul ei nemiș-
cat [...] rămînea cu mine”), deși crede că destinul său „stătea în altă
parte”.

șterse fața cu o mare batistă cadrilată. Bătrînul a rămas în ușa, încă nu știa ce s-a întîmplat, și Aurelia a scos un țipăt și a fugit spre cealaltă cameră, unde era Ștefania, strigînd ceva despre fata ei și întrebînd, de ce, de ce. Atunci a înțeles și bătrînul ce se întîmplase și a impus tăcerea. Am plecat și eu după ei, să văd ce se întîmplă, dar deși știam că eu voi pleca, voi face altceva, mișcările mele erau nesigure, bilbiuite. Bătrînul a pus ordine. Întîi a impus tăcere cu glas înalt și sigur pe el, mai sigur ca niciodată, pentru că se juca, își juca o mare carte. I-a spus lui Andrei, care continua să roage pe toată lumea să nu țipe, că «e un prost». «Taci, măi prostule», a spus, și Andrei a tăcut. Apoi a desprins-o pe Aurelia de trupul Ștefaniei, pe care-l strîngea în brațe, a împins-o cu o mișcare moale dar hotărîtă și a dat-o în seama bărbatului ei, ordonîndu-i s-o ducă la ei în cameră. Apoi a cerut să fie chemat medicul legist și procurorul. Ordinele lui erau precise, scurte, foarte lămurite și fiecare avea ceva anume de făcut. În sfîrșit, primul care s-a gîndit la asta, a întors-o pe Ștefania cu fața spre cameră. Am închis ochii, însă prea tîrziu. Nu vreau să-mi aduc aminte de chipul ei, de ochii ei deschiși, prea deschiși, poate că n-am văzut-o bine. Era ca și vie și-și bătea joc de noi. Nu vreau să-mi aduc aminte. Am mai văzut morți, atîția morți, e mai bine dacă-mi aduc aminte de ei, de cei carbonizați în carlingă, de cei împușcați, de cei morți în mizerie, cu speranță, toți cu speranță și cu surpriză întîlnindu-se cu moartea. De Ștefania nu, clipa, fracțiunea de secundă a fost mai puternică și nu mi-am amintit de ea decît o singură dată, ultima oară cînd am vorbit cu bătrînul, cu mult timp după evenimente, după ani“.

După ce termină aducerea-aminte, nu se eliberă, înțelese ceva mai bine de ce venise, după atîția ani, înapoi aici, în orașul său natal.

Întîia confesiune a lui Dunca e încheiată și cei doi se întorc în oraș. Iulia, personaj episodic (nu mai revine în roman), și-a îndeplinit rolul de „ogîndă” în care destinul

lui să se poată răsfriinge. Iulia o premerge — astfel — pe Margareta Vinea, după ce prima „oglină” fusese Ștefania (vezi mai departe teoria lui Liviu despre „semnul oglinzii”).

În **CAPITOLUL III**, plimbându-se „pe strada principală”, Dunca are revelația întâlnirii cu o tinărá și frumoasă femeie, necunoscută și parcă totuși cunoscută, află că e fiica doamnei Ilea, de care fusese în ascuns îndrăgostit la vremea adolescenței, și sentimentul revine cu putere. Deci o caută pe Margareta la telefon.

CAPITOLUL IV începe cu Margareta în prim plan. A ajuns acasă. Pereții sînt plini de desene cu capete de cai, într-un elan simbolic cam prea apăsător. Aflăm povestea desenelor. Apoi e clipa cînd Dunca formează numărul Margaretei.

Atunci sună telefonul și la început nici nu vru să răspundă. Pe ea n-o suna nimeni, relațiile ei erau foarte puține, numărate pe degete și n-o prea interesau. Nu aștepta nici o veste, putea fi familia ei, fratele sau tatăl. Era cineva foarte insistent și mai mult ca să scape se ridică și se duse să răspundă. La început pur și simplu nu înțelese. Cel de la capătul celălalt al firului, un bărbat, vorbea precipitat, prins de o mare emoție, se cunoștea din respirația lui gîfîită ce se transmitea în receptor. „Doamna Vinea, spunea, da, nu mă cunoașteți, nu ne-am întîlnit niciodată, așa că nu ne cunoaștem, v-am văzut doar astăzi pentru prima dată, pe stradă, și mi s-a spus cine sînteți. Am cunoscut-o pe mama dumneavoastră, acum foarte multă vreme, sînt aproape treizeci de ani, și acum m-am întors în oraș și v-am întîlnit, v-am văzut pe stradă și mi-am amintit de ea”. Urmă o pauză. „Nu știu, aș vrea să vă văd, cît mai curînd, nu știu cum să facem. Fixați dumneavoastră o oră, o dată, un loc, cînd nu v-ar supăra. Eu am timp, îmi convine oricînd”. Margareta se auzi spunînd, puțin spre surprinderea ei: „Dacă vreți să veniți



să mă vedeți, puteți și acum. Sint singură, nu mă deranjați“, „Da, vin numaidecît, în zece minute“¹.

Închise telefonul după ce auzi clicul precipitat de la celălalt capăt al firului. Ridică storurile și lumina inundă camera, apoi se așază pe un fotoliu și începu să aștepte, și pe măsură ce trecea timpul fu cuprinsă la început de un fel de înfrigurare, apoi de nerăbdare și de o adevărată stare de agitație, pe care și-o stăpîni în momentul cînd auzi soneria și se duse să deschidă ușa.

Din clipa în care intră în cameră, Liviu Dunca își dădu seama deridicolul situației. „Oare ce-am să-i spun?“ se întreba, însă în chiar aceeași clipă se și auzi vorbind. Vorbea precipitat, ca și cum ar fi fost mereu în pericol să fie întrerupt și ceea ce avea să comunice ar fi fost de o deosebită importanță și dacă cineva l-ar împiedica ar pierde enorm. Tot timpul nu se uita în ochii femeii și la început, timp de cîteva minute, nici n-o văzu. Nu mai era fermecat de privirea ei deosebit de luminoasă, de finețea ovală a trăsăturilor ei. Era prea puțin conștient de mediu, de camera în care se afla, de chiar timbrul special al clipei. Ceea ce spunea el avea mai degrabă caracterul unui monolog dintr-un vis. Nu se auzea decît pe sine vorbind, într-o desăvîrșită singurătate. Nici măcar amintirile sale nu erau prea adevărate, sau erau adevărate într-un cu totul alt fel, pe niște secrete linii esențiale. Doamna Margareta Vinea rămase la început în picioare, apoi se așază într-un fotoliu și îi făcu și lui semn să șadă și, deși el era ca și singur, se așază, dar toate acestea erau niște automatisme.

¹ Începe altă scenă-cheie a cărții: prima întîlnire dintre Liviu Dunca și Margareta, cuplul central. Începutul confruntării lor are o intensitate deosebită, datorată — pe de o parte — exaltării momentane a neobișnuitei vizite și — pe de altă parte — iruperii trecutului în prezent, pînă aproape de „suprapunerea“ imaginilor celor două femei, mama (reprezentînd trecutul) și fiica (prezentul).

„Doamnă, trecind astăzi pe stradă v-am observat și cineva mi-a spus cine sînteți². Am cunoscut-o pe mama dumneavoastră acum vreo treizeci de ani și am mai revăzut-o o dată, după război, imediat după război. Am avut de atunci timp s-o uit și am uitat-o aproape cu desăvîrșire, dar astăzi am înțeles că această uitare a mea a fost cu totul falsă. N-o uitasem și pentru mine înțînirea aceea, nesemnificativă pe plan exterior, de care nimeni, nici chiar eu nu mi-am dat seama cu adevărat, a fost foarte importantă și de neuitat. Prin ferestrele deschise ale casei dumneavoastră, acum aproape treizeci de ani izbucnea lumina și un ris ațîțător fără voia lui, plin de mai mult decît vesele. În casa aceea toate lucrurile se petreceau altfel, mai deschis și mai sincer, mai pline de o deosebită vitalitate. Eram adolescent și alergam pe stradă ca să aud risul acela extraordinar, am crezut că era o ațîțare de adolescență, dar acum îmi dau seama cît a fost de important pentru mine. Pe mama dumneavoastră de-abia am văzut-o, ea este cu puțin altceva decît atmosfera aceea de noapte, cu o casă cu ferestrele luminate, și risul acela și revolta mea de pe atunci pe care am avut timp s-o uit, dar undeva s-a păstrat în mine. Și apoi teribila schimbare, după cîtiva ani, cînd am revăzut-o după război, cînd ea părea cea mai înfrîntă, total alta, cu nimic păstrat din vechea veselie, o înfrîngere adîncă și de neînțeles. Am plecat și am uitat și asta, și am ciudata impresie că acum trebuie lămurite toate lucrurile acestea. De aceea am venit acum, aici. Nu știu nimic din ce s-a întîmplat, nici nu știu sigur că ceea ce s-a întîmplat are vreo importanță. Însă dacă puteți să-mi dați o explicație, cu atît mai bine. Ce se întîmplă cu unii oameni, ce întîmplare secretă, sau dimpotrivă exterioară, poate să-i înfrîngă astfel? Ce s-a întîmplat ulterior, dacă mai putea să se întîmple ceva?”

² A doua confesiune a lui Dunca, de astă-dată precipitată, intrată în zona mai fierbinte a interogațiilor general-existențiale.

Margareta Vinea a fost la început șocată de modul în care vorbea domnul acesta între două virste pe care nu-l văzuse niciodată înainte, venit pe neașteptate în casa ei, gata s-o tulbure cu o istorie pe care n-o înțelegea. Primise s-o viziteze din motive pe care nu le înțelegea prea bine și acum era uitată. Totul era nelalocul lui, omul din fața ei, agitat, nu părea într-o stare chiar normală. Deși nu tremura și vocea sa era doar repezită, se distingea un tremur interior, o stare aproape paroxistică de agitație, care într-un fel i s-a transmis și ei³. La început l-a observat și a înregistrat părul încărunțit la temple, fruntea înaltă și bombată, un aer de distincție în contrast cu agitația și comportamentul lui ciudat. Trăsăturile lui înguste păreau că încearcă în zadar să rețină în chingile unei obișnuite și superioare detașări o emoție covârșitoare. Însă pînă la urmă ea însăși alunecă în starea lui de spirit și-l întrebă:

— Nu înțeleg prea bine, despre ce înfringere vorbiți?

— Nu, cred că nu m-am exprimat bine, nu era vorba chiar de o înfringere, ci de un fel de prăbușire. După șase ani mama dumneavoastră era de nerecunoscut. Era numai carcasa a ceea ce fusese înainte. Nu era numai tristețe, era și altceva. Am să vă povestesc.

— Cînd ați văzut-o ultima oară?

— În 1946, da, cred că la începutul lui martie 1946. Atunci am văzut-o ultima oară. Am să vă spun cum, în ce circumstanțe.

Apoi îi povesti pe scurt vizita aceea și nu accentuă pe mirosul de piele al mantăii sale de aviator⁴ și nici pe sunetul puternic și energie al cizmelor lui pe trotuarul umed de toamnă zăpezilor, nici pe mirosul bărbătesc de tutun care-i persista în nări și acum, cînd povestea. Însă bărbăția lui îndrăzneată de atunci, amintită după atîția ani, îi făcu aproape

³ Secna atinge rînd pe rînd temele centrale ale romanului: „schimbarea”, înfringerea, șocul psihologic, agitația interioară.

⁴ Liviu Dunca făcuse războiul ca ofițer de aviație.

rău, pentru că în povestire accentul cădea nu pe ea ci pe înfățișarea doamnei Ilea, pe miinile ei care atârneau inerte în poală ca niște păsări rănite, pe întreaga ei înfățișare rănită, stoarsă de prăbușire, pe ochii ei inexplicabil stinși. „Ce a putut să determine această schimbare, vă întreb, strigă el, fără să-și dea seama de tonul strident al vocii sale. Ce s-a putut întâmpla, dacă s-a întâmplat cu adevărat ceva?” Și apoi iar povestea de lătratul câinelui Indus, câine lapon uriaș, cu blana mare, maron-deschis, și de intrarea doamnei Ilea în camera⁵. Își dădea seama că asta îl preocupa cu adevărat, mai mult decât amintirea celui ris asociat cu revolta lui de adolescentă. Frazele lui stăteau toate sub un semn de uimită întrebare. Ce s-a putut întâmpla, ce poate să modifice secretul ritm de viață al cuiva, într-un timp relativ atât de scurt?

Deși fascinată de ceea ce auzea, Margareta Vineanu nu-l asculta decât pe jumătate. În minte îi izbucnise amintirea ei, singura ei amintire adevărată, ultima dată când o văzuse și o ținuse minte și acea amintire îi populase întreaga ei adolescență. Prima zi de primăvară adevărată, cu ieșirea gizelor din amănire și cu soarele ascuțit, străpungând învelișul lucrurilor. Lumina aceea care se strîngea toată în jurul ei, a mamei pe care o vedea atunci pentru ultima oară, pentru prima și ultima oară, pentru că numai acea amintire i s-a păstrat, rupînd cu gesturi bruște perdelele albe de la ferestre ca să intre și mai multă lumină, urcîndu-se și trăgîndu-le de pe draperii, și una a căzut pe ea și s-a înfășurat în jurul trupului ei și atunci s-a luptat și s-a eliberat și a sfîșiat perdeaua care s-a rupt cu un sunet ascuțit, sunetul de pînză ruptă cu brutalitate care este totdeauna plăcut. Ea mirîndu-se de izbucnirea mamei din mijlocul pînzei într-o ade-

⁵ Mama Margaretei fusese soția unui medic chirurg. Repetarea numelui și a profesiei din *Vestibul* impune ideea de reluare, de reformulare pe ansamblul operei a unor date existențiale, morale și filozofice inițiale, adică ipostazierea continuă a unui proces unic, investigarea variantelor unui invariant al conștiinței, posibilă probă a omogenității creației lui Ivasiuc.

vărată strălucire. Casa era inundată de lumină și din mijlocul pinzei care o înfășurase, pânză subțire și fină, diafană, a ieșit ea, cu ochii într-adevăr strălucitori și cu fața roșie și dinții albi, mici și ascuțiți, dezvelindu-se și ei printre buzele cărnoase⁶. Și zgomotul ușilor trintindu-se și mama trecînd dintr-o cameră în alta, urmată de bufniturile care rămîneau suspendate în aer. Și apoi a deschis geamurile și firele de praf au rămas suspendate în raze piezișe, care se izbeau și ele de mobilă, și ea o urma pe femeia aceea despre care știa că este mama, trecînd din cameră în cameră și eliberînd totul ca să intre primăvara izbucnită. Și apoi cînd ea s-a oprit în mijlocul celei mai mari camere, cu fața întoarsă spre geam, în întreaga ei strălucire, invadată de soare, și a stat așa, nemișcată; minute în șir, și rochia ei verde-deschis, cu guler de dantelă, îi învăluia plăcut corpul și îi da o strălucire în plus pentru că era un verde foarte deschis, foarte plăcut și biruitor. Iar mama privea drept înainte, stînd nemișcată și nefăcînd nimic, iar acest moment, ultimul, pentru că restul s-a uitat, a fost cel ce nu se poate șterge vreodată. Cu ajutorul lui și-a petrecut adolescența, și putea să mintă spunînd că mama ei este undeva foarte departe, că trăiește undeva, într-o cu totul altă viață, și acest secret mincinos îl spunea fetițelor cu care se împrietenea ca să le poată spune asta ca un secret. Într-un colț al casei, atunci cînd le invita

6 Imaginea doamnei Ilea îi unește pe Liviu și pe Margareta: reamintindu-i-o, el o împinge pe aceasta din urmă în trecut, către „singura ei amintire adevărată“, simetrică — de fapt — cu episcpul Ștefaniei, în aceeași ordine simbolică. Trupul înfășurat în (iarăși:) „perdea“, apoi „izbucnirea“ mamei „din mijlocul pinzei într-o adevărată strălucire“, parcă înconjurată de o aură transcendentă, parcă trecută (prin „sfîșierea“ pinzei) dincolo de granița vieții de aici, ajunsă într-o lume a luminozității orbitoare — sînt date înscrise în „codul genetic“ al Margaretei, cufundate în subconștientul ei de adolescență și impriimate acolo în propriu-i destin. Doamna Ilea (aflăm deîndată) purtase o rochie „verde-deschis“. În ultima scenă a romanului, Margareta va fi și ea învăluită de reflexe „verzui“...

la ea și le spunea: „mama are o mulțime de cai și de ciini și merge des la vinătoare, în galop, ca să ucidă animale sălbătice, vulpi“, mințea cu nerușinare și acesta era secretul ei și uneori se gindea la asta înainte de a adormi dar cu mult mai plăcut era să povestească asta cuiva, celei mai bune prietene a ei dintr-o perioadă sau alta, pentru că le schimba. Pentru că toate aflau până la urmă adevărul, în orașul ăsta mic, de la părinții lor, care știau că doamna Ilea nu era nicăieri, ci plecase pur și simplu și mai apoi se prăpădise. Însă până aflau, sub semnul celei mai desăvirșite taine, prietenele ei știau de aventurile mamei Margaretei, care ducea o cu totul altă viață, în aer liber, călărind, alergind după fiare sălbătice, cu părul în vânt, galopînd. Și fetițele ascultau fascinate, iar aceste povestiri nu erau cu totul niște minciuni, pentru că se legau de acea ultimă amintire care se păstrase și era adevărată, în ultima zi cînd a stat acasă. Din această amintire sau mai exact din două imagini suprapuse, mama ieșind din mijlocul pinzelor subțiri ale perdelei sfîșiate și apoi stînd dreaptă cu fața la soare, înaintea ferestrei din camera cea mai mare a casei, iradiau toate poveștile ei despre vinători și alergări, și o viață cu totul deosebită care se întimplă într-o altă lume unde era ea, iar faptele pe care le știa adevărate păleau și nu însemnau cine știe ce.⁷ Chiar și realitatea din jur nu mai era chiar așa de sigură, pentru că oricînd se putea întimpla ceva care s-o schimbe, nu era închisă ci plutea într-un fel de incertitudine. Linia dintre adevăr și minciună a fost foarte subțire, toată adolescența ei, pe cînd avea 15 sau 16 ani. În jur era un adevăr îngust și mic care plutea într-un fel de minciună, după spusa altora, mare și fără margini, formată din toate povestirile ei posibile,

⁷ Pentru fetița ei, doamna Ilea trăise „undeva foarte departe“, „într-o cu totul altă viață“, „într-o altă lume“, deci *în alt plan*. Traversăm o porțiune a romanului în care se îndesesc *paralelismele* și *disjuncțiile de planuri*: Margareta ca dublu al mamei ei, încercările lui Liviu de a reveni din trecut în prezent, utopiile Margaretei etc.

cu rădăcină în acea amintire nemaipomenită care sigur fusese adevărată, cu mult mai adevărată. Era o secretă comunicare între acea amintire ce se afla chiar în centrul lumii știute și toate istoriile ei care o depășeau cu mult, nu erau foarte precise și se combinau în jurul ei după o regulă a lor care îi scăpa.

Bărbatul necunoscut din fața ei se întreba mereu, îl auzea, cum de este posibilă o asemenea schimbare fundamentală, o asemenea infringere fără de margini care să schimbe viața unui om. Și spusele lui îi aminteau acea străveche imagine din copilărie, singura despre mama ei, și o și înspăimintau.

Scena continuă cu câteva pagini de dialog între cei doi. Aflăm că mama Margaretei murise undeva în București, în 1947, după ce, „bolnavă de indiferență”⁸ și fără alt motiv, plecase de acasă.

Se opri iarăși în fața Margaretei (mai parcursese camera o dată) și o privi cu toată seriozitatea, intens, ca și cum ar fi vrut s-o convingă că ar fi căutat-o pe doamna Ilea. Atunci o observă din nou și cu un gest mașinal trase un scaun din apropiere în fața fotoliului unde stătea ea și se așeză, fără să poată să-și desprindă ochii de pe fața ei. Margareta, puțin emoționată, incurcată de privirea aceasta intensă, neobișnuită, scrutind-o, încercind să o pătrundă pînă în adîncuri, ca și cum în aceste adîncuri ar fi posibil să ajungi prin fixitatea privirii, poate ca să se apere izbucni în ris, un ris puternic, în cascade, care umplu încăperea, părînd că are o putere asupra zidurilor și a obiectelor din cameră, că le modifică și le despoaie, și ele își descoperă un fel de firav schelet. Era un ris de o mare veselie, care pornea parecă de la sine și nu avea legătură cu nimic din jur, nu era din cauza lui, a privirii lui intense.⁹

⁸ *Păsările*, ed. cit., p. 80.

⁹ Scena întreagă se desfășoară după un grafic șerpuitor, cu momente de avînt sau de ezitare, unele firești, altele apăsătoare, multe

Pentru că risul acesta care arăta veselie ascundea în sine mari pericole, cele mai mari pericole, și numai din asemenea exuberanță putea ieși toată transformarea văzută la cealaltă. Ieșea din toate cadrele cuminți prin care viața este posibilă la orice nivel, avea ceva nu atât de vesel cit neimblinzit, dincolo de regulile mai severe sau mai laxe cărora trebuie să te supui. Era o sfidare în felul său și acum, răspunzând privirilor lui, femeia din fața lui îl sfida, poate fără să-și dea seama. În ochi îi strălucea aceeași bucurie intensă și fără motiv, doar discuția lor fusese departe de a fi veselă, ci dimpotrivă, subliniasse niște pericole și se vorbise de o nenorocire, aceeași față fină, cu trăsături prelungi și fruntea înaltă, nasul subțire și cu linie precisă, părea desenat (rasa înseamnă tocmai un fel de evitare a indeciziei în trăsături, apropierea liniilor feței de geometrie și necesitate), dinții subțiri, și ei regulați, dulcea linie a bărbiei și înaltul contur al gitului ieșind din rochie, brațele lungi și mâinile înguste, cu degete fine terminate cu unghii bine formate, ca niște ciocuri de pasăre rară din alte climate. Corpul părea adormit în zveltețea lui, numai ochii rideau explodind exuberant în risul acela nervos în bucuria căruia se ascundea o înaltă sensibilitate.

O întrebă, cu un aer preocupat, serios și intens, de ce ride, și îi spuse că a înveselit-o privirea lui atentă și scrutătoare cum nu-și mai aducea aminte să fi fost privită vreodată. „Te uiți la mine ca și cum ai vrea să descoperi un secret.”

— Da, vreau să descopăr un secret și l-am descoperit, cred, e lucrul pentru care am venit aici, în această vizită neobișnuită pe care și dumneata ai acceptat-o. Te-am des-

ieșite parcă din halucinațiile Margaretei — totul contribuind la constituirea fluidului intens care începe să-i lege pe cei doi într-o frumoasă și neverosimilă și imposibilă poveste de dragoste. Risul Margaretei („care umplu încăperea”) îl repetă pe acela din trecut, al doamnei Ilea.

coperit și am să-ți spun cum ești, parcă aș vedea lumea prin ochii dumitale.

Margareta încetă să ridă, dar pentru un timp continuă să-l privească cu medisimulată ironie, cu o veselie păstrată în licărirea ochilor. Apoi după un timp veselia încetă și fu înlocuită cu atenție și apoi cu o deosebită gravitate. El înregistrează aproape în trecere această lentă evoluție coboritoare, continuând s-o privească intens.

— Ți-am spus că știu cum ești.¹⁰ Veselia aceasta e numai o aparență și nu cred că rizi pentru că te amuză felul în care mă uit sau m-am uitat la dumneata. Nici într-un caz nu asta, risul dumitale are alte pricini și de-abia acum îl înțeleg. Nu uita că l-am mai auzit o dată, aproape cu treizeci de ani înainte, pe când eram tânăr și naiv.¹¹ Ascunzi în dumneata o mulțime de secrete și atunci când ești cu prietenii și cunoștințele dumitale există totdeauna o limită pe care ei n-o bănuiesc și dumneata n-o treci niciodată. De fapt această rezervă, ascunzișul acesta, te face să nu ai proprii prieteni. În toiul unei petreceri, atunci când dansezi, poate, și ceilalți se simt foarte bine, cu o parte din dumneata ești absentă și în această mare capacitate secretă de absență e marea dumitale putere. Gîndurile dumitale sînt în straturi și ultimul strat nu-l știe nimeni, e secretul, uneori bucuria și alteori liniștea dumitale, de cele mai multe ori neliniștea tainică ce te stăpînește în cele mai perfecte momente de singurătate. Și atunci când ești cu alții, măcar în parte reușești să fii singură, deși uneori acesta e un motiv de teamă adevărată. Ești adeseori veselă pentru că în fond ești măcar tristă dacă nu mai mult, și acesta e o chestiune care te privește numai pe dumneata. Din această stare poți observa

¹⁰ Începe monologul în care Liviu Dunca, aproape ca într-un involuntar examen parapsihologic, revelă mari adevăruri secrete despre ființa Margaretei, punind-o față în față cu ea însăși, într-o teribilă confruntare cu sine.

¹¹ Liviu sesizează că „risul” Margaretei îl repetă pe al mamei ei și îi face o „lectură” surprinzătoare, declarată de bruscă „înțelegere”.

multe și cei din jur îți par antrenați într-un joc copilăresc și puțin absurd. Dacă n-ar fi așa, dacă n-ai avea această zonă, multe lucruri nu ți s-ar părea atât de comice și lirice de sens. Este de mult știut că trebuie să fii puțin trist, cu adevărat trist și fără motiv, ca să poți percepe comedia. Este o banalitate, ce trebuie însă să-ți fie amintită, că tristețea cea mai autentică este a clovnilor. Numai că dumneata nu înveselești pe nimeni, ci numai pe dumneata, și de aceea nu poți participa la nimic, nu te poți integra în nimic, trăiești într-un fel de oglindă, unde imaginile sînt supuse jocului din afară. Ești mereu neterminată, nedefinită și nehotărîtă. Dumneata nu te cunoști și nu te cunoaște nimeni, dar absolut nimeni, și nici nu ești chiar așa de ușor de cunoscut. Poate nu ești deloc, din cauza acelei rezerve mereu prezente, care este fondul dumitale adevărat și care nu este nimic, nimic special decît un fel de gol și absență. Nici măcar nu trebuie să-l ascunzi pentru că este gata ascuns. Adeseori ai vrea să evadezi din această lume, însă nu găsești altă și nici nu ți-o poți închipui. Din rezerva de care îți vorbeam, îți vin, uneori ca niște semne, doar un del de idei năstrușnice, un fel de impulsuri ciudate pe care nu le înțelegi, știi doar că te reprezintă și trebuie să mergi un timp pe drumul lor. Marea dumitale vioiciune vine însă dintr-o boală a ființei, dintr-o ruptură sub semnul căreia trăiești, semnul oglinzii. Aș îndrăzni să-ți spun că facem parte din aceeași familie, numai că dumneata ești mai adînc în ea, eu sînt un frate pe jumătate, sînt fratele dumitale vitreg. Nedeslușite doruri ne cutremură, numai că la dumneata sînt mai pure, pentru că pînă și de ele ești detașată, deși îți sînt cele mai apropiate și numai ale dumitale. Dar atunci cînd sînt clare și te pot impinge la faptă, devin și ele detașate și puțin străine, totdeauna cam comice. Te cunosc cred foarte bine, și vitalitatea, falsa dumitale vitalitate exprimată prin vioiciune, nu mă poate înșela încă o dată. Deși e adevărat, tocmai de aceea trăiești puțin mai adevărat, întrucît ești liberă, cu adevărat liberă, adică mai închisă în dumneata. Deși poate odată ți se va întîmpla un mare eveni-

ment, o întâmplare ciudată, și pe deplin lămuritoare, așa cum se poate întâmpla numai unor fiii țe ca dumneata, destul de rare și într-un fel fiecare din ele unice în genul lor. Da, cred că acesta este cuvîntul, dumneata stai sub semnul oglinzii și al unei adîncimi pe care numai dumneata o știi.¹²

Liviu Dunca era mirat de propria sa voce și de lucruri negîndite vreodată înainte pe care le spunea acestei femei practic necunoscute. Nu știuse niciodată de semnul oglinzii sub care în parte trăia și el, însă uitîndu-se doar intens și cu gravitate la ea, înțelesese un lucru pe care îl știa în parte, doar foarte în parte. Înțelegerea acestui lucru ce o depășea și pe ea, a faptului că undeva în adîncuri există la fiecare un fel de rezervă, o absență și un gol, ce este la unîr mult mai accentuată, pînă la copleșire, îi dădu o calmă bucurie. Pentru prima dată de cînd venise aici, de cînd își modificase planurile de vacanță ca să vină în orașul în care s-a născut și a copilărit, se simțea cu adevărat mulțumit și bine cum nu se mai simțise de mult. Era o altă stare decît aceea de a urmări absent pe o plajă, seara, o siluetă subțire de femeie. Deși undeva

12 Se poate glosa mult asupra „semnului oglinzii” sub care e așezată Margareta și nu numai ea. *Oglinda* e un simbol al autoscopiei, al freneziei confesive, narcisiace în fond, din *Păsările* și din toate romanele lui Ivasiuc — dar nu e numai atît. Monologul lui Dunca funcționează și el ca o „oglină” în care Margareta se descoperă pe sine, după cum Liviu se privește în „oglină” prezintă și simultan retrovizioare constituită de Margareta: povestindu-i de umul și stîmbul său, el încearcă să se înțeleagă mai bine pe sine. Apropiînd personajele dar și izolîndu-le în confruntări interioare, *oglinza* face în roman un joc înșelător: dă iluzia comunicării cu celălalt și provoacă drama risipirii acelei iluzii. Așezarea romanului *sub semnul oglinzii* poate fi și un mod de a atrage atenția asupra raportului dintre copie și model. Margareta e imaginea „în oglindă” a mamei ei (Liviu îi spune mai tîrziu, în Capitoul VIII: „Mi s-a părut mie atunci așa, te vedeam distantă și detașată, ca o imagine reflectată. Poate nu ești așa.” — *ed. cit.*, p. 211). Sau poate Margareta stă „sub semnul oglinzii” pentru că va repeta / reflecta de stîmbul Ștefaniei. Vom înțelege — atunci — la sfîșit că sensul simbolic al monologului lui Liviu e lumînarea focarului reprezentat de episcopul Ștefaniei, care lunge în abis întreg romanul.

doamna aceasta din fați nu era foarte depărtată de ce-și închipuia el că trebuie să fie monotona doamnă în verde de care fugise.¹³ Numai că acum o putea accepta cu gravă seninătate. Era bucuros și-și urmărea cu plăcere, ea în ocaziile de vinovată nesinceritate, deși acum era pe de-a întregul sincer, timbrul puțin solemn al vocii și desfășurarea lipsită de gravitatea a ideilor sale. De aceea mai continuă puțin, foarte puțin, uitindu-se tot timpul la ea și observindu-i schimbările de expresie.

— Întreaga dumitale înfățișare, nu numai risul și vioiciunea ochilor și speciala lor strălucire, luminozitatea lor specială arată acest lucru. Finețea pielii prin care se vede desenul albăstrui al venelor, subțirimea trăsăturilor, desenul (nu culoarea) ochilor, prelung, și el puțin obosit (poate din cauza unor generații de sensibilitate) și întreaga atitudine puțin aplecată a trunchiului acum când mă așculți cu atenție, toate dovedesc același lucru. Frumusețea dumitale, care nu este de proporție exterioară, ci de adinecă potrivire interioară, nu este explozivă și evidentă, prea evidentă, și se descoperă treptat, așa cum te descoperi dumneata, pentru că ai nevoie de timp și de oarecare răbdare și intuiție și atenție și măcar unele calități comune cu ale dumitale ca s-o pricepi și să te pătrunzi de ea. Frumusețea și feminitatea dumitale se văd parcă din interior, singura poziție din care măcar în parte te dezvălui.¹⁴ Acesta e cuvântul, dumneata te *dezvălui*, pentru că ai numeroase și înșelătoare invelișuri și un greu de priceput mijloc. Dinafară și pentru ochii grăbiți rămii necunoscută și nedefinită. În asta este și un bine și un rău. Toate converg pentru că în dumneata nimic nu este aruncat cu lopata, la întâmplare, și contradicția care există, cea dintre vioiciune și veselie și mișcarea rapidă, și adevărata dumitale natură este nu de suprafață, ci de adinecime. De aceea, pentru cine

¹³ Record cu *Prologul*, accentuând ideea ipostazierilor feminine.

¹⁴ Portret văzut „din interior”: datele fizionomice triuit la structura profundă a personalității.

te înțelege, fie și puțin și pentru prima dată, tocmai pentru că te descoperă și e vorba de un efort îndestul de plătit, vine un moment de mare plăcere și satisfacție, o satisfacție de tip special. E plăcerea pe care o simt eu, o plăcere însă nu lipsită de îngrijorarea pentru că întregul echilibru subtil la un moment dat se poate sparge, și dumneata, chiar acum, în aceste zile, erai într-un fel aproape de o criză și eu m-am înșelat atunci cînd te-am văzut și te-am urmărit astăzi pe stradă, văzînd numai vioiciunea.

Aici Liviu Dunca se opri pentru că transformarea înfățișării Margaretei era foarte mare. Parcursese lent, dar sigur un mare drum din primul moment al povestirii lui pînă în această clipă. Și nu trecuseră decît vreo zece minute, maximum un sfert de oră. Nu era o schimbare bruscă și întimplătoare de stare de spirit, nu s-a produs nici un fel de salt, ci s-a parcurs un drum care lasă urme de neșters. Deși rămăsese la fel de nemișcată, fața nu-i mai era atît de palidă, ci se înroșise nu complet, ci în mari pete neregulate, iar ochii aveau un alt tip de strălucire, de o neînchipuită excitație, intensitate, privindu-l la fel de fix, mai mult poate cum o privise și el pe ea. Agitația o încremenea și devenise tensiune. Se vedea că îi este aproape imposibil să spună un cuvînt.¹⁵

El însuși se miră de această gravă transformare și fără să-și dea seama tocmai pentru că era impresionat și pentru că simțea din nou nu numai plăcere, dar și semnele unui pericol, făcu un gest de care își dădu seama doar pe măsură ce-l făcea. Se ridică în picioare, se aplecă în fața ei ca într-un fel de reverență și-i sărută mina. O simți în palma sa deose-

¹⁵ Primul tip de reacție a Margaretei, tacit, șocul emoțional fiind exprimat prin mesajul „semiotic“ al chipului ei: fără să spună încă nimic, culoarea feței, ochii traduc într-un „limbaj“ sui-generis „transformarea“ tinerei femei sub tensiunea confruntării cu imaginea ființei sale profunde, „portretizate“ prin cuvintele rostite ca-n transă de Liviu.

bit de caldă, fierbinte, ca și cum ea ar fi avut febră. Nu mai știu ce să spună, și, aplecându-se din nou într-un fel de reverență, fu gata să plece.

De-abia atunci izbucni și ea de pe scaun, un gest cu adevărat brusc, în care se descărcă o parte din tensiunea în care-l ascultase și începu să vorbească foarte repede.¹⁶

— Stai puțin. Te rog să mai stai puțin. Nici măcar nu știu cum te cheamă, te-am primit dintr-un impuls, mi-ai vorbit la telefon despre mama și istoria ei m-a fascinat totdeauna. Dar nu știu cine ești, ce ești, ce vrei cu adevărat și de ce ai venit. Nu pot înțelege nimic din toată întâmplarea aceasta neașteptată și bizară și mi se pare că nici măcar nu este adevărată. Parcă e un vis, dar așa cum mi s-a mai întâmplat și altădată, așa cum probabil bănuiești de vreme ce mă cunoști atât de bine, am impresia că această minciună în care trăim, pentru că nu poate fi chiar adevărul, asemenea lucruri nu se întâmplă în realitate, sînt mai adevărate decît realitatea însăși.¹⁷ E un fel de imaginație de a mea din copilărie, din adolescență cînd mi-o închipuiam pe mama trăind într-o lume extraordinară, nu lumea morților, o lume de dincolo, pentru că nu mă gîndeam nici o clipă că este moartă, nu cred asta decît acum, în ultima vreme, cînd nu mă mai simt bine. Pentru mine ea era vie, cu adevărat vie, trăind într-un fel de strălucire, în adevărată strălucire, undeva foarte departe. Dar nu despre asta e vorba, trebuie să te explici neapărat, nu știu de unde vii și ceea ce spui, poate pentru că probabil este adevărat, mă sperie. De unde știi dumneata toate lucrurile acestea? Încă o dată, spune cine ești. Mi-e puțin frică, deși arăți ca un om obișnuit, ca un domn între două vîrste, de patruzeci și ceva de ani, numai

16 Al doilea tip de reacție: explozia verbală, febrilă, oricum incapabilă să „spună” tot ce e de spus.

17 Încă o frază despre corporalitatea abstracțiunilor, mai concretă decît realitatea concretă (arborescența sintactică învăluind un enunț emblematic: „Parcă e un vis, dar [...] am impresia că [...] asemenea lucruri [...] sînt mai adevărate decît realitatea însăși”).

că ce spui este mai deosebit, cu totul deosebit și așa n-am vorbit nici eu cu mine însămi. Te rog, te rog, spune-mi cine ești!

Se ridicase în picioare și gesticula, fața i se acoperise de alte pete roșii, aprinse, cărora li se schimba întinderea și forma, era cuprinsă de data aceasta de o adevărată agitație, își împreunase minile și se părea că îi este cu adevărat frică. Ca nu cumva el să plece. [...]

„Doamne-Dumnezeule, se gîndi ea, nu mi s-a mai întîmplat așa ceva, deși parcă numai asta am așteptat. În timp ce vorbea se petrecea ceva foarte straniu, dincolo chiar de cuvintele lui ciudate. Ceva cu totul și cu totul deosebit.¹⁸ Mi se părea că-visez într-un fel, deși nu era nici asta. Că mi s-a întîmplat odată exact această scenă, că am mai trăit-o dar nu așa cum îți amintești de un lucru sau de un om că l-ai văzut undeva, într-un alt timp. Însă, ci îmi aminteam exact de această situație, de exact aceeași poziție a noastră, absolut identică și auzeam chiar aceste cuvinte, fără ca vreo intonație să se fi schimbat. Era foarte ciudat, se acopereau exact două stări de spirit.“

— Spune-mi mai multe despre dumneata. Înțelege-mă, primesc un telefon, vine un om în casă, pe care nu l-am văzut niciodată în viața mea, care afirmă că a cunoscut-o în treacăt pe mama acum nu știu cîte decenii, și începe să-mi spună întii lucruri ciudate despre ea și apoi despre mine și aceste lucruri nu sînt neadevărate. Dintr-o dată vine și îmi modifică ziua și probabil zilele următoare, și-mi dă un sentiment ciudat de stare trăită, dar asta nu este destul. Mă face să mă simt extrem de, nu știu cum să-ți spun, lămurită, existentă, nu știu. Apoi îmi sărută mîna, după ce mă amenință cu pericolele pe care le știu și e gata să plece, ca și cum

¹⁸ Margareta continuă să conștientizeze etapele șocului emoțional provocat de cuvintele lui Liviu Dunca, înaintînd astfel în *paralel* cu el, în sensul febrilei autoscopii, al proiecției într-o ordine abstractă, simbolică.

nimic nu s-ar fi întâmplat. Îmi ești dator cu o explicație. [...]

Au hotărât să se întâlnească chiar a doua zi, la ora prinzului, pe drumul lat și mărginit de pomi, care ducea spre riu, un fel de promenadă a adolescenților.

Margareta a stat nemișcată, ascultându-i pașii care se îndepărtau, și apoi, înainte de a se retrage în poziția ei favorită, pe divan, cu picioarele strinse sub ea, se uită prelung în oglindă și zâmbe.¹⁹[...]

CAPITOLUL V se ocupă în primul rînd de Dumitru Vinea, soțul Margaretei, pe care-l cunoaștem în ipostaza sa veche, ținut în planul realității cotidiene a uzinei. Are „probleme” (o ședință ineficient regizată, un secretar de partid nou, Domide, ostil lui) și se ocupă de ele cu plăceră de a-și exercita „puterea” de director general al combinatului. Îi cunoaștem pe Victorița și pe Mateescu, directoarea adjunctă și inginerul-șef, principalii colaboratori ai lui Vinea. O secvență a capitolului face portretul Victoriței, și ea structură dominatoare, altă secvență e un flash-back spre tinerețea studentească a lui Vinea și Mateescu, fști colegi. Vinea rememorează și sosirea sa în oraș, perioada cînd fusese fascinat de Margareta și reușise s-o ia de soție, apoi eșecul familial, provocat de *paralelismul* lumilor în care trăiește fiecare („Casa nu era a lui, el doar locuia aici” etc.¹ Spre finalul capitolului se produce în uzină un accident grav, care înlesnește declanșarea crizei morale a lui Vinea, de fapt o extindere a eșecului familial asupra situației sale în „familia” mare a combinatului. Nonșalanța puterii începe să lase locul nesiguranței, concentrate simbolice în culpabilitatea difuză pe care o simte la vederea unuia dintre accidentați (Iosif Dandu).

19 Scena se încheie cu privirea Margaretei în oglindă, ca o „concluzie” a confruntării cu sine provocate de Liviu și ca o întărire a ideii că ea se află „sub semnul oglinzii”.

1 *Păsările*, ed. cit., p. 100.

CAPITOLUL VI completează tabloul vechii existențe a lui Vinea cu detaliile relației lui (în afara uzinei) cu Victorița. Scenă la ea acasă, încheiată cu o nouă manifestare a rupturii produse în viața lui Vinea. Bărbatul identifică privirea obsedantă a lui Dăndu cu ochii Margaretei. Pleacă. În urmă, Victorița face — jignită pentru totdeauna — planuri de răzbunare.

La începutul **CAPITOLULUI VII** o vedem pe Margareta după ce Dunca își încheiase strania vizită, apoi reapare Vinea. Tulburat de sentimentul unei „vini” profunde, el pornește să afle care e soarta muncitorilor accidentați.

Vinea nu-și dădea seama, ca înainte, că el e acela care merge, că el se îndreaptă undeva. Înainte vreme conștiința de sine nu-l părăsea nici o singură clipă, chiar dacă era concentrat în rezolvarea unor importante probleme care cerea o confundare cu obiectul gândit. Citeva din reflexele sale cele mai puternice îl părăsiseră și nici măcar nu-și dădea seama de asta.¹

Un șoc l-a reprezentat doar întâlnirea cu primul om, portarul spitalului, om îmbătrinit în mici funcții de autoritate care-l făcuseră circotaș și cicălitor și-i dăduseră un exagerat sentiment al misiei, ce se vădea într-o anumită brutalitate. Vinea încercase să pătrundă în curtea spitalului, dar cerberul cu sapeă îi tăie calea.

¹ Scena de la spital ni-l înfățișează pe Vinea ros de îndoieli, coborât din starea lui de voluptate a deținerii de putere. Critică a comentat îndelung acest proces de transformare psihologică, socotit când foarte interesant, chiar pe primul loc în roman, când insuficient motivat și — ca atare — necredibil sută la sută. În realitate, comportamentul lui Vinea e perfect coerent, însă dictat din alt plan decât cel psihologic. Ca și în cazurile celorlalți doi protagoniști, evoluția lui Vinea e „preserisă”, decisă în trecut și, mai devreme ori mai târziu, implacabilă; căci la temelia autorității sale de bărbat cu mentalitate de „stăpîn” s-a aflat de la începutul carierei lui în oraș cșecul numit mai înainte: căsătoria cu Margareta, în lumea căreia n-a avut nici o clipă acces. Iar atunci când își va câștiga dreptul de a accede la ea, va fi prea târziu.

„Hei, tovarășu, încotro, tovarășu“ și, cu o mișcare abilă, îl împinse puțin și apoi, rapid, trase zăvorul la ușa de metal, rămânând despărțit de Vinea prin grilaj. Victorios, portarul deveni puțin ironic. „Intri așa, ca la dumneata acasă. Apoi acum e oră de vizită, măi frate, nu te gîndești și dumneata?“ și arată cu un gest larg și foarte explicativ cerul spre asfințit.

Incidentul îl repuse pe Vinea în pielea lui. Își îndreptă statura cu o mișcare mîndră și vorbi cu tonul său obișnuit, excluzînd replica: „Deschide ușa cînd îți spun“. Însă portarul era chiar fericit de incidentul ce-i permitea să-și erate autoritatea, să nu lase, să nu permită, să fie rugat și el să rămînă inflexibil. I-ar fi părut chiar rău ca Vinea să renunțe și, în plus, omul acesta prea mîndru și prea bine îmbrăcat îi era chiar antipatic. Dar acum va trebui să țină seama de el. Se stabilise un raport uman, portarul era autoritatea, Vinea cel ce nu o respecta și prin aceasta nu respecta regula, legea, norma, era un om în afară, un neștiutor în cel mai bun caz, dacă nu un răzvrătit.

„Ce vorbești, tovarășe? se miră portarul dînd din cap. Păi, cum, crezi că aici intri cînd vrei și cînd nu vrei? Aici — și ridică un deget în sus — aici e o instituție, sînt bolnavi. Păi (și el nu numai apăra legea, dar o și răspîndea, îi demonta mecanismele în fața rebelului, operație umilitoare și deci nu lipsită de satisfacții), păi, dacă *toți* ar face ca dumneata unde am ajunge, spune? La aiureală, la debandadă. Ce, crezi că eu sînt pus aici degeaba?“

Însă Vinea nu era obișnuit să judece prin prisma lui *toți* ai portarului. Îl privi lung cu nespusă mirare, apoi începu să zgîlție clarța. „Deschide și lasă teoriile îți spun, ce-ai înnebunit?!“

Portarul era dispus la o nesfîrșită operație pedagogică, la ironie și nestrămutată inflexibilitate și se pregătea să continue dialogul prin grațiile porții. Însă Vinea începu să urle: „Marș și cheamă-l pe director, și nu te mai uita la mine cu mîtra asta timpită. Hei, mai ești aici?“

„Pă tovarășul director?” se mira portarul.

Vinea nu mai avea însă nici un fel de răbdare, nu voia să convingă pe nimeni. Zgiltia poarta cu furie strigînd: „Ce, nu mă recunoști? Portarul îl privi și un instinct sigur, cultivat vreme de o viață în raport cu toate ierarhiile, îl covârși. Vinea era falnic în furia lui, cum nu poate fi oricine. Modul cum îl repezea trăda o veche și bine stabilită obișnuință. Legea pe care o apăra portarul nu era decît o fărîmiță fără însemnătate dintr-un vast șir de legi și reguli ce părea că le reprezintă nervosul și mărețul vizitator neregulamentar. Dealtfel unul dintre rosturile ierarhiei era să nege autoritățile inferioare, să facă regulile și legile lor insignifiante. Ești mare pentru că nu ți se aplică un șir din ce în ce mai lung de legiuri valabile pentru eșaloanele inferioare. Portarul, intimidat, de-abia reuși să îngaima: „Dar unde vreți să vă duceți?” și imediat ce Vinea întrebă unde sînt accidentații de la uzină, deschise ușa în grabă și-i indică pavilionul de chirurgie.

Vinea intră deci în spital cu pasul său obișnuit, nisipul scîrțîia sub picioare, aerul era discolat de statura lui triumfătoare, înaintarea sa era sonoră și demnă de el și de importanța lui.²

Întoarcerea la obișnuințele sale nu se manifesta numai prin mers și atitudine, ci se întovărășea de multe alte deprinderi. În primul rînd îi revenise cheful de viață.[..]

„Lăsați, băieți, că vă faceți voi cîrînd bine, și apoi la treabă”, proclamă Vinea încrezător și se lăsă pătruns de răspunsurile încurajării sale. Mecanisme obscure se declanșaseră, boala era apărută de trib, de obiceiurile normale ale vieții de toate zilele. Intrarea directorului general era o mică festivitate a salonului pentru toți cei prezenți. Elanurile și încrederea se transmiteau, treceau de la unul la

² Devenit „un altul”, zdruncinat interior, Vinea păstrează încă reflexele autorității sale sociale, făcînd legătura între două planuri. Scena de la spital îl înfățișează în punctul de cumpănă între trecutul puterii și viitorul îndoielii.

altul, aproape toate durerile și mai ales spaimile, care sînt mult mai importante, fuseseră suspendate.³

Pe coridor se auziră pași grăbiți, se deschise ușa și intrară doi medici, unul mai în vîrstă, mai grav și mai solemn, cu o tichie de modă veche, colorată, altul tînăr, subțire, cu ochelari subțiri, cu trăsături concentrate, poate de individ scrupulos, poate de ambițios. Vinea dădu mina cu ei, strîngindu-le-o cu putere, bărbătește, încurajat și încurajator. Se stabilise o atmosferă virilă de încredere și forță, în care medicina era bine întocmită ca să vindece oamenii, neputințele ei erau mult diminuate, scepticismul nu avea loc. Vinea domina încăperea, era centrul ei de gravitate, ochii bolnavilor erau toți îndreptați spre el, plini de speranță, toate privirile acelea întîlnite ca razele într-un focar de lentilă îi măreau statura, îl făceau obiectiv mai mare și mai important. Vinea era dintre aceia care puteau să suporte o asemenea situație și era făcut pentru ea. Corpul lui apărea greoi și puternic sub veșmintele subțiri de vară, însă nu gras, ca și cum puterea i-ar fi întreținut fibra musculară în tensiune. Fața era dominată de bărbia masivă înalbastrită de o barbă puternică și sîrmoasă, crescută în timpul zilei, ca și de arcadele puternice ce-i infundau ochii. Își ținea mîinile la spate, ca și cum le-ar fi ferit de contacte impure. Cei doi medici se țineau tăcuți în spatele lui, subliniind mai mult decît înainte de a veni importanța lui, chiar față de ei, cei mai importanți în aceste locuri.⁴[...]

Starea lui plăcută fu despicată brusc de amintirea după-amiezii și a plecării precipitate de la Victorița. Brusc, începu

3 În mijlocul oamenilor săi, Vinea își păstrează încă autoritatea, controlînd „lanurile și încrederea“, menținînd prin însăși prezența sa la spital buna funcționare a „familiei“ uzinei. Modelul arhetipal al autorității continuă să funcționeze.

4 Puterea de dominație, corpul „greoi și puternic“, bărbia „masivă“, arcadele „puternice“ compun un nou portret al lui Vinea (altul apăruse la începutul Capitolului V).

...că caute febril fața omului de pe targă, a rănitului, a adevăratului rănit grav, pentru care venise aici.⁵ Nu-și aduse aminte nici de fața lui, nici de ochii lui bizar de liniștiți, ci doar de un sentiment al lor, asociat de data asta cu o puternică senzație de remușcare, de directă vinovăție, pentru că l-a uitat, a venit aici și s-a pus în postura aceasta ridicolă de inspector. Din nou era conștient de sine, dar altfel, nu ca în clipele dinainte. Nu mai era o conștiință intimă, legată de fiecare gest făcut de el, de fiecare mișcare, topit în toate senzațiile care-l compuneau. Se vedea abstract, stînd aici, în mijlocul salonului, schimbînd ocheadă cu fata aceasta tină și provocatoare. Nu-și putu aminti nici numele rănitului, totul rămînea doar la nivel de sentimente obscure. Nu știa de cine să întrebe, pentru că omul nu era aici, era convins că l-ar putea recunoaște dintr-o mie.

Se adresă bătrînului doctor:

—Nu-i așa, nu sint toți aici.

— Nu, răspunse acesta, cu o curioasă iritare în glas. Mai sint doi și în alt salon alături.

Vinea nu mai avu răbdare să salute măcar, să mai facă o singură urare de însănătoșire, un gest convențional. Acești răniți nu-l mai interesau. Nu pe ei venise să-i vadă, deși erau într-un fel tot victime ale lui, dacă și-ar fi recunoscut conștient o vină. Ieși precipitat și întrebă doar pe medic unde era celălalt salon și apoi, condus, intră grăbit, cu totul altfel decît intrase în primul salon. Căută fața bolnavului, n-o găsi, îi păru că recunoaște o figură din uzină, însă se înșela. Percepu în schimb calitatea specială a acestor încăperi, fu izbit de mirosul subtil de singe, de sudoare și urină, mult mai puternice, de medicamente și de curățenie accentuată, prea grijulie în mijlocul prezenței prea biologice a oameni-

⁵ După perioada de exercitare a vechii sale autorități, Vinea recade în starea de îndoială, de „vinovăție”, în continuă agravare.

lor.⁶ Aici și acum se constitui impresia generală de spital, mai puternică decât vreodată, de mizerie umană și de precaritate a sa, în mijlocul zăpăcelii și al agitației sale manifeste, lumea se constitui mult mai unitar, ca o prezență străină, cu precizii de coșmar. Ochii întunecați de febră, o strălucire întunecată, a unui bolnav, se detașară cu putere, ca și cum n-ar fi fost priviți de la distanță, ci s-ar fi izbit de el, l-ar fi atins cu putere și ar fi fost percepuți cu virfurile sensibilizate ale degetelor. Simțea și căldura umană, umedă, ce-l învăluia, nota detalii ale așezării nefirești, chircite, ale câtorva oameni în paturi, cei mai grav bolnavi, pe care îi simțea fără să se gindească la ei, cu simțul de observație al unui medic. Amănuntele erau disproporționate, fără nume și contur precis, salonul și bolnavii de aici, ca și umbra mărunță a bătrînului doctor, se constituiau din amănunte pregnante ce se unificau, făcînd salturi peste legăturile obișnuite, fiecare cu nume prea bine știute. Era o imagine precisă, dar necunoscută, nu pentru că nu mai văzuse vreodată o cameră de spital, dar nu văzuse nimic, niciodată, chiar așa. Lumea era de coșmar, pentru că era precisă, fiind nenumită. Iar omul pe care-l căuta, omul acela, al cărui nume nu și-l putea aminti în nici un fel, nu era aici, precis nu era aici, pentru că puțința lui de recunoaștere afectivă era extrem de mare.

— Nu sint toți aici, spuse el doctorului.

— Aici și dincolo, răspunse acesta posomorît. Apoi adăugă: În afară de cel care a decedat la o oră de la venirea în spital. Șoc traumatic.

— Iosif Dandu, își aminti brusc, cu voce înaltă și puțin speriată.

— Da. Exact. Iosif Dandu. Șoc traumatic și întinse leziuni interne. Doriți să-l vedeți? Se află depus la morgă.

⁶ Pentru ochii „noului“, Vineea, cel pentru care nu mai există doar privirea rapidă și suverană, ordinea și curățenia spitalului își dezvăluie fața cealaltă, a „mizeriei biologice“, notate de prozator cu minuție naturalistă.

Dumitru Vinea îl privi pe doctor cu un aer aiurit, ca și cum n-ar fi înțeles ce spune. Apoi, parcă trezit, dădu din cap că nu vrea să-l vadă și ieși încet din salon. O dată ajuns pe coridor, se sprijini de una din ferestrele deschise și simți răcoarea serii lovindu-l în spate.⁷ Medicul stătea în fața lui, fără să spună nimic, cu un aer încurcat și parcă vinovat.[...]

— Aș putea să-i aflu adresa? mai întrebă el. Medicul iar vorbi cu sora, aceasta dispăru, i se spuse că a plecat s-o afle, în cancelarie, unde erau niște foi de observație. Vinea dădu din cap și așteptă sora să se întoarcă. Se stabilise o ciudată reacție, pentru că ea nu-i spusese nimic direct, ca și cum ar fi trebuit să-l menajeze, și i-o comunică tot medicul care i-o arătă lui. Vinea ceru să-i fie scrisă pe o foaie de hirtie, dar nu se vedea prea bine și fu invitat în birou. [...]

Penița scîrțîi și Vinea fu cuprins de o ciudată amintire din copilărie.⁸ Gura lui era plină de cerneală, limba era groasă din cauza aceasta, totul avea un gust neplăcut, acrișor. El stătea într-o bancă tăiată de bricege, o bancă verde, și era o zi extrem de întunecată, cu nori joși. Deși era zi, au trebuit să aprindă lumina electrică. Din cauza aceasta ziua era și mai tristă, mucedă în posomorea ei. Era o amintire fără nici un eveniment, nimic nu se mișca în jur, ca într-o fotografie, numai invizibili, din punctul unde se afla el, nori joși, se tirau într-o destrămare continuă, nor pe

7 Răcoarea serii „lovindu-l în spate” este — într-un fel — „condamnarea” definitivă a lui Vinea, căci moartea lui Iosif Dandu, ai cărui ochi i-i amintiseră pe ai Margaretei, „parafcază” eșecul existenței sale.

8 Scîrțîitul peniței pe hirtie, declarator al amintirilor, are funcția „madlenei” din Proust! (Procedeul se bazează pe un asociaționism caracteristic romanului pe care Nicolae Manolescu l-a numit — în *Arca lui Noe* — „ionic”. Prototipul rămîne retrospectivă celebră din *À la recherche du temps perdu*, unde Proust declară seacă amintirea pornind de la gustul unei „madeleine”, evocator de stări și întâmplări trecute iv. În *căutarea timpului pierdut*, vol. I, În partea dinspre Swann, traducere de Vladimir Streinu, Editura pentru literatura universală, 1968, p. 93, 95, 96).

fundal de nor ce se pulveriza în ceață. Amintirea îi producea o plăcere tristă în care se adîncea, străin de scîrțitul peniței medicului, de vibrația albă a halatului sorei. Deși plana un fel de amenințare, el era unul dintre elevii din bănci, aproape că nu știa precis care. În orice caz era unul dintre cei mai mici, undeva în băncile din față. „Am crescut brusc, la o anumită vîrstă, își aminti el precis. N-am fost un copil dintre cei înalți, bine dezvoltăți, am devenit așa mai tîrziu. Mult mai tîrziu.“ Imaginea se păstra perfect nemișcată, în afara translației încete și pulverizante a nevăzuților nori subțiri ce coborau din cerul înnorat. Erau separați și pe un cu totul alt plan al amintirii.

Doctorul îi întinse foaia albă de hîrtie și Vinea o luă și făcu o plecăciune de mulțumire, ca și cum ar fi primit din importante mîini brevetul unei decorații, un gest străin naturii sale, aproape timid, și șopti: „Mulțumesc. Mulțumesc mult de tot.“ Medicul se sculă de la masă și-i întinse mina, pe care el i-o strînse cu moliciune și îi simți pielea uscată de vîrstă și roasă de acizi, pergamentoasă de îndelungatele și meticuloasele spălări dinaintea operațiilor. Salută și ieși, și în spatele lui, indiferent, auzi o mișcare ca și cum toți și-ar fi schimbat pozițiile brusc, toți deodată, ușurați, ar fi răsuflet de plecarea lui, însă nu ca unii dintre subalternii săi, nu din cauza temerii, a încordării ce o impune prezența șefului. Era un alt fel de ușurare, ca atunci cînd ieși dintr-un moment penibil. Pe el nu-l interesa nimic, deși, ca niciodată, observa toate aceste lucruri, aproape cu un fel de detașare. Portarul îi deschise poarta cu cheia care scrișni din broasca prea veche și-i spuse: „să trăiți“, dar cu o anumită familiaritate.⁹

CAPITOLUL VII se încheie cu scurta vizită făcută de Vinea modestei familii a defunctului Dandu și cu

⁹ Scena de la spital se rotunjește printr-o a doua întîlnire (acum scurtă) cu portarul, închizînd între intrarea și ieșirea lui Vinea „decizia“ definitivă a transformării sale interioare.

fraza decisivă pentru schimbarea celui dintr: „adormi imediat, într-un somn greoi și fără vise, făcut parcă să despărță faze ale unei existențe“¹⁰.

CAPITOLUL VIII revine la cuplul Dunca-Margareta. Revelația „semnului oglinzii“ avusese și pentru ei doi sensul unei „rupturi“, al trecerii într-o etapă nouă, în *alt plan*. Mai ales pentru Margareta: „ea rupsese toate punțile [...] și intrase într-o altă fază a existenței sale, cu alte legi și alte reguli, ca o lume nouă“¹; iar Liviu capătă, deodată cu ea, înțelegerea dragostei cu totul speciale care-i leagă și se izolează în spațiul supra-real al sentimentului, „incapabil să se gândească la altceva“². Cei doi părăsesc orașul și pleacă înspre munții din jur, merg fără țintă, ca într-o călătorie ireală, trag la o familie dintr-un sat de munte. E un prolog pentru lunga lui confesiune despre cele ce i se întâmplaseră cîndva.

CAPITOLUL IX cuprinde prima parte a rememorării lui Dunca. Înainte de a începe să-i vorbească Margaretei, el simte „coplesitoare larmă a imaginilor ce năvăleau la suprafață“¹.

Mai întîi Cheresteșiu, pe vremea cînd îi era șef, la început, cu fața slabă, suptă, cu două dungi adînci în carnea obrazului, șanțuri ce-i puneau în evidență nasul puternic, cartilaginuos, așa cum îl cunoscuse în vara aceea, în baraca devenită birou improvizat, stînd la masă cu pumnii parcă infipți în fața lui. Avea o cămașă albastră-deschis, deschisă la piept și prin deschizătură i se vedea părul negru și aspru, viril².

10 *Păsările*, ed. cit., p. 200.

1, 2 *Păsările*, ed. cit., p. 201, p. 211.

1 *Păsările*, ed. cit., p. 229.

2 La fel ca și „primul“ Vineu, Domide și Sebișan, Cheresteșiu reprezintă un tip de personaj mult frecventat de Ivasiuc și — în general — de proza românească din ultimele decenii: bărbatul „puternic“, dominator, cu vocație de șef, emanînd forță și autoritate. Tip de personaj care exprimă bine problematica unei anumite direcții a romanului postbelic și — totodată — o întreagă concepție (a anilor '70, să

Avea o extraordinară capacitate de muncă, stătea ore în șir ascultându-i pe toți, apoi alerga pe tot grupul de șantiere până seara târziu, inspecta schimburile de noapte, se întorcea și citea rapoarte, părea că nu se odihnește niciodată. Și avea o extraordinară, o și mai extraordinară stăpânire de sine, un simț al organizării și al comandai ce părea înăscut, era un șef adevărat, de necontestat, ascultat cu atenție în numai câteva săptămâni de către ingineri cu veche experiență de conducere, știind carte și tehnică, specialiști străluciți. El, ca mai tânăr, îl acceptase de la început, îl urmărise și se trezise cu el ca model, fără să-și dea seama, simți cum se restabilește o veche autoritate, ca autoritatea bătrînului, a bunicului său, pe care odată îl acceptase înainte de a-i pune în discuție vreo hotărîre. După anii aceia agitați în care încercase să integreze totul într-un sistem, într-un nou sistem, părea că își găsisse într-adevăr un loc, într-o ordine dată, o ordine nouă și foarte dinamică, în care se simțea bine. Și deci și liniștea. Trebuiau să facă acea uriașă lucrare, de ale cărei rosturi nu se îndoia și nu se întreba mereu, și această uriașă lucrare era în același timp și un simbol al lucrurilor ce deveniseră posibile datorită încordării și înmănuncherii tuturor energiilor. Niciodată, se recunoștea în general, nu s-ar fi putut strînge atîtea resurse pentru lucrări de asemenea proporții, și nu era singura lucrare mare, deși aceasta era cea mai mare. Și tocmai de aceea lui Liviu Dunca, tânăr și entuziast, îi plăcea să alerge în goană, într-un jeep, alături de Cheresteșiu, trăind tensiunea marilor lucruri și a marilor eforturi. Existau o mie de defecțiuni, utilajele nu erau dintre cele mai bune, un anumit haos al începutului era simțit și vizibil, chiar foarte vizibil, unelte aruncate și

zicem) asupra literaturii. Alte exemple: la Ivăsiuc — Ion Marina din *Cunoaștere de nupte*, Piticu și Grigorescu din *Apa*, Don Athanasios din *Racul*, la Breban — Chilian din *Francisca*, la Bălăiță — Dumitru Adam din *Ucenicul neascultător*, la Mircea Ciobanu — Gheorghe Palada din *Istoriei ș.a.m.d.*

părăsite, muncă prestată inutil, însă așa erau începuturile și începutul are farmecul lui.

Și mai era plăcut și pentru că existau altele noi posibilități, el însuși promovase rapid, poate și din cauza prieteniei cu Cheresteșiu, a relației lor speciale, dar și a nevoii de oameni capabili să muncească așa cum muncea el, ore în șir, fără răgaz, ziua și noaptea, fără să precupețească nici un efort. Și apoi să cadă într-un somn greu, ca un buștean, somn fără vise din care te trezești puțin tulbure și buhăit, chiar dacă nu sînt decît cîteva ore, dar îți revii repede, prins de iureșul zilei, și numai rareori îți dai seama că ești obosit. Era plăcută această activitate și, apoi seara relația sa cu șeful său se modifica puțin, după ce toată ziua au lucrat și s-au sfătuit împreună și a ascultat dispozițiile lui, pe care le executa chiar înainte de a le judeca riguros.³ Nu era un timp de prea mare rigoare și de spirit critic, de solidă judecată la rece, nimeni, din nici o tabără, așa își inchipuia el cel puțin, nu judeca la rece. Însă seara se inversau raporturile și discuția lor, în biroul încălzit toată ziua de căldura soarelui nemilos, îmbibată în lucruri și păstrată stătut și noaptea, se ridica deasupra treburilor zilnice. Liviu Dunca din elev în conducere devenea profesor de materii abstracte și povestea acestui fost muncitor, ce trăia ca o patimă o mare transformare pentru el, din revoltat de profesie în organizator și

³ Marele șantier repetă modelul arhetipal al autorității, cu Cheresteșiu pe post de șef absolut. Romanul intră în zona lui „obsedantistă”, care a prilejuit discuții pasionate, mergînd de la elogiu la negarea tenace. Nu e inutil să repet că acest sector al prozei lui Ivasiuc nu trebuie citit în cheie pur-realistă: autorul nostru n-a scris roman propriu-zis „obsedantist”, adică de strictă reconstituire a unei epoci și dezbattere a „greșelilor” ei, ci a folosit tema pentru a specula idei mai generale, aceleași ca de-a lungul întregii sale creații (în legătură cu care s-a folosit formula „o proză a traseelor constante” — Mioara Apolzan, *Casa ficțiunii*, Editura Dacia, 1979, p. 154). „Realitatea istorică” nu l-a interesat sub unghi documentar, ci ca desfășurare de scheme sociale abstracte, care să poată fi studiate ca structuri meta-istorice.

șef adevărat de colectivitate de oameni, despre formarea pământului și despre ce înseamnă un horst și cum se formează falile și se surprindea cum învie istoria pământului inert, așa cum cu ani în urmă era înviată de tatăl său, și el geolog, pentru care epocile geologice erau pline de adevărate evenimente, dramatice, cu înclăștări de uriașe forțe ce se desfășurau, dar din cauza mărimii lor desfășurarea nu se făcea rapid, ca în timpul uman, ci pretindea un timp destul de larg ca să le încapă, un timp uriaș, pe măsura lor. Liviu Dunca se dovedea un excelent pedagog, muta obiecte pe masă care erau munți și rupturi de văi, ilustra totul concret și puneă o patimă mare în a explica aceste lucruri, simțindu-se într-un fel solidar cu ele. Iar Cheresteșiu, directorul unui mare grup de șantiere, activist de partid profesionist, autoritate el însuși într-o ciudată transformare care-l mira în măsura în care își dădea seama de ea, se dovedea un foarte singurcinos elev. Fără să-și dea seama, datorită acestei inițieri de aproape fiecare seară, raporturile dintre ei se complicau, și Liviu Dunca lua locul avut altădată de tatăl său în timpul lungilor lor peregrinări din adolescență, ca apoi dimineața să se schimbe iar. Adeseori, după aceste lecții improvizate care-i făceau atita plăcere, plecau împreună, seara târziu sau noaptea, gonind în jeepul condus de Cheresteșiu, făcând inspecții sau uitându-se pur și simplu la lumina electrică ce inunda pe lungi fișii cimpia pietroasă, ascultând ritmurile metalice ale nopții. Opreau mașina și se scoborau și stăteau tăcuți unul lângă celălalt și era ceasul zilei în care aveau percepția globală a marelui, a efortului, dincolo de ceea ce aveau ei concret de rezolvat și de făcut, dincolo de amănunte și de funcționarea șantierului, căpătau într-un fel o perspectivă estetică, pentru că lucrurile în mare își pierdeau contururile exacte și se înălțau și-i cuprindeau într-un fel. Cel puțin el simțea un fel de fior și-l bănuia și la bărbatul de lângă el, mereu tăcut în asemenea ocazii. Era o stare specială pentru că adeseori le treceau prin minte

asociații necesare și Chereșteșiu i se destăinuia uneori și-și amintea de lucruri aparent fără nici o legătură. [...]

Acum, stînd întins lingă Margareta, îl văzu pe Chereșteșiu de atunci în cămașa lui albastră, deschisă la gît, părul său aspru și viril ivindu-se prin deschizătura cămășii, fața sa aspră care-i plăcuse foarte mult și-i dădea un fel de hotărîre și încredere, și în sfîrșit își aminti clar de cealaltă înfățișare a lui, cum l-a văzut mai tîrziu, și nu-l condamnă desigur, însă amintirea aceasta era prea puternică și în contrast cu liniștea și falsa pace din jur, și de aceea se hotărî s-o povestească, să și-o rinduiască în vorbe, cu maximum de claritate, deși înțelese dintr-o dată că de acum înainte povestea lui de dragoste va lua o nouă întorsătură, cea adevărată, ivindu-și toate determinările. Cuvintele-i țîșniră și se auzi vorbind, și vocea lui avu un asemenea ton încît Margareta se sculă și-l privi grav, ca de la o mare distanță, și într-o pauză a amintirii își spuse: așa cum privește, stă într-adevăr sub semnul oglinzii.⁴

— Viața mea a fost plină de evenimente și am să-ți spun acum cel mai important dintre ele, care într-un fel e vinovat că ne-am întîlnit.⁵

Viețile noastre în acea vreme erau destul de obișnuite. Munceam pe șantierul acela de trei ani, îmi formasem obiceiuri și reflexe, mă plimbam prin sectoarele care îmi fuseseră date în grijă cu pași pierduți, ca atunci cînd te întorci acasă pe drumuri știute și te trezești din gîndurile tale cu cheia în broască și ești surprins de ajungerea ta aici, trecuse faza de entuziasm de la început, se instalase un fel de sen-

4 Revine emblema Margaretei. Împreună cu mulți comentatori, I. Vitner a considerat — și au avut cu toții dreptate — că *semnul oglinzii* („metaforă, transformată în dat conceptual”) „depășește textul, fiind — de fapt — o situație fundamentală pentru fapăturile imaginate de romancier” (Alexandru Ivasiuc — *Infruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, p. 78; v. și p. 79, 87).

5 Începe marea confesiune a lui Liviu Dunca, derulată pe cîteva zeci de pagini, condensînd în ea o istorie și o filozofie.

timert de datorie. Vedeam și lipsurile și greutatea, insuficiențele de organizare și de utilaj, însă toate acestea nu mă împingeau să judec cu adevărat situația și rosturile depline ale întregii lucrări. Scăderea entuziasmului se vedea din creșterea importanței vieții mele individuale, din preocupările ce se concentrău în timpul meu liber. Mă întâlneam în fiecare seară cu un grup de prieteni, ascultam muzică la un pick-up rablagit, eram ușor îndrăgostit de o tină ră nostimă și plină de surpriză cînd mă așteptam mai puțin la ele, care uneori mă chinuia din cochetărie, tot moderat, pentru că nu eram cuprins de pasiune. Ca toate lucrurile obișnuite și comune, relațiile noastre îmi dădeau impresia de ceva întâmplător, eram împreună cu toții pentru că locuiam și lucram în acel loc, cînd ne vom despărți totul se va transforma în amintire ușor nostalgică, nostalgie ce vine doar din simpla trecere a timpului. Cum să-ți spun, relațiile noastre, m-am gîndit mai tîrziu, semănau cu o frînghie de atîrnat rufe, udă în ploaie. În ultima vreme începuseră să se întimplă lucruri ușor deosebite, apăruseră niște figuri noi prin birouri, se schimbaseră șoferii unora dintre cadrele de conducere, și șoferii aceștia arătau puțin deosebit, erau tăcuți, închiși și te priveau cu ochi scrutători. Dar pe un mare șantier asemenea lucruri se mai întimplă, mereu apar fețe noi, și de importanța și ținuta specială a acelor fețe nu mi-am dat seama decît mai tîrziu, cu mult mai tîrziu. Chiar la biroul unde lucram eu venise cineva nou, o secretară, cu o înfățișare care m-a izbit, avea niște ochi extrem de clari și de lucitori, pe care nu-i puteai uita ușor, din cauza privirii ascuțite și dure, trădînd o totală neîncredere, un fel de a te fixa ca și cum ți-ar fi citit mereu ceva pe față, privire ce m-a tulburat cu adevărat, de aceea, după o zi sau două, înainte de a pleca de la birou, m-am oprit lîngă masa unde lucra concentrată și conștiincioasă, și am întrebat-o: „Spune-mi, te rog, unde ai lucrat înainte, de unde ai venit la noi?” Femeia și-a ridicat ochii de pe hîrtii (ciudat, se uita peste niște dosare de plan ce nu o interesau, ținînd seama de munca ei), a ridicat din

sprincene, apoi am avut senzația precisă că-și stăpânește trăsăturile, le strânge energie ca să arate neschimbate și impasibile și, cu un ton puțin ascuțit în glas, care nu mi-a scăpat, a spus repede: „De la București, am lucrat într-un minister, tot ca secretară“. Era ceva grăbit în glasul ei, ca și cum ar fi spus o lecție învățată pe de rost, nu avea nuanța aceea calmă și caldă a oricărei mărturisiri despre noi înșine. Am ridicat din umeri și am plecat și n-am mai dat nici un fel de atenție secretarei și întâmplării, nici fețelor noi, nici șoferilor acestora ciudați, nici unei anumite agitații ascunse, cu prea mare aparență de calm.⁶

Fusesem certat citeva zile, dintr-un fleac, cu năbădăioasa și capricioasa mea prietenă și ne-am împăcat pur și simplu reîntîlnindu-ne la cantină și izbucnind în râs, și am hotărît că vrem să facem o escapadă la București. Am obținut fără nici o greutate niște delegații și am plecat împreună pentru trei zile. Delegația mi-a fost făcută de secretara cea nouă și mai ciudată, care mi-a înuminat-o spunându-mi, cu un zîmbet: „Drum bun și spor la treabă, în ceea ce aveți de făcut la București“. Deși nu era treaba ei să știe, poate pentru că aveam oroare de micile minciuni, i-am răspuns: „N-am nici un fel de treabă urgentă, am chef să plec puțin la București“. Femeia a zîmbit din nou și, cu o undă de ironie, cam neobișnuită pentru poziția ei subalternă, mi-a spus: „A, nici un fel de treabă, doar așa, în plimbare? Atunci să vă urez *plimbare* plăcută.“ I-am mulțumit și am plecat, gîndindu-mă că mă interesează ciudata noastră nouă secretară cu ochii reci și fieși, foarte clari și luminoși. [...]

6 Ceva se schimbă în viața șantierului, cuprins de „agitația ascunsă“ adusă de „fețele noi“ de prin birouri sau ale șoferilor cei „tăcuți“, „închiși“, care „te priveau cu ochi scrutători“. Principalul semn al schimbării e pentru Dunca figura secretarei, mesager al suspiciunii, imagine a „totalei neîncredere“, pentru perceperea căreia e suficientă descrierea adjectivală a ochilor: „extrem de clari și lucitori, pe care nu-i puteai uita ușor, din cauza privirii ascuțite și dure“.

Cinã ne-am întors, după trei zile, de la început am fost izbiți de noua situație.⁷ Toate fețele oamenilor erau schimbate, ne întâlneam cu cunoscuți care de-abia ne observau, se întâmplase ceva, evident, un lucru neobișnuit de grav, deși obiectele erau toate la locurile lor, se auzea zgomotul lucrului deși acesta era parecă puțin schimbat, sau așa mi s-a părut mie. Însă era ceva în atmosferă, o tensiune ce se manifesta în graba oamenilor și mai ales în modul lor de a se evita, într-o întoarcere rapidă, prea rapidă a salutarilor, în faptul că nu se priveau în ochi ci pe furiș, ca și cum toți ar fi fost vinovați de ceva, ar fi știut ceva ce noi ignoram, un secret ce pusese stăpânire pe toți, unindu-i în ciuda faptului că păreau atît de despărțiți și singurateci fiecare. Numai noi doi, copleșiți, nu știam nimic și ignoranța noastră ne deosebea de toți și ne făcea să ne stringem unul în celălalt, nu pentru că eram proaspăt logodiți, ci din cauza unui pericol ce se infiltrasă pretutindeni, care ne solidariza. Străzile provizorii dintre barăci erau mai pustii ca vreodată, lumea se retrăsese undeva ca sub o amenințare, mai ales în partea noastră de colonie, cu locuințe ale inginerilor și personalului de conducere.

Am condus-o pe Doina acasă, apoi am alergat la birou, unde n-am găsit pe nimeni, totul era încuiat, pustiu și parecă terminat, părăsit de oameni pe vecie. Un paznic dormita la intrare, stînd pe o bancă de lemn cu o țigară ce i se stînsese, innegrită la vîrf, atîrnîndu-i dintre degetele mari și ostenite. M-a auzit bătînd la ușa și și-a înălțat privirea dar

7 Angrenajul vastului șantier continuă să se metamorfozeze, se preschimbă — ca sub imperiul unei forțe necunoscute — într-un uriaș mecanism cu legi obscure și funcționare implacabilă. Cursul evenimentelor aduce în scenă o întreagă tipologie umană, personaje semnificative nu în ordine realistă ci ca reprezentanți categoriali ai diverselor poziții posibile în angrenaj și ai gamei de reacții în fața noii situații: „prietenii” care „dispar” din cauza pericolului sau evită întîlnirile și salută „rapid”, iubita care încurajează compromisul în schimbul liniștii casnice, „prietenul” susținător al delațiunii ca necesitate istorică ș.a.m.d.

n-a dat nici un semn că m-ar recunoaște, a rămas inert și indiferent. Mă cunoștea doar și atitudinea lui m-a mirat. L-am strigat:

— Gribincea, ce stai așa? Vino și-mi deschide, n-auzi!

S-a ridicat alene și a venit la mine, dar la doi pași s-a oprit și și-a aprins mukul stins de țigară.

— Hai și deschide, i-am ordonat răstit și iritat, — și mișcă mai repede, ce, dormi pe tine? Nu mai vorbisem de mult așa cu cineva, din armată, iar acolo era altceva.

Paznicul Gribincea s-a îndurat în sfârșit să se apropie și mi-a răspuns alene, lat, cu un accent puternic moldovenesc, pe care nu i-l observasem până atunci: „Și vrei, omule? Nu-s ore di lucru acu, n-ai se căuta pi-aiși.“ „Cum, am urlat eu, ești beat? Ascultă, dacă mai vii vreodată beat la serviciu te dau pur și simplu afară. Imediat. Deschide chiar acu ușa.“ „Da' ai aprobare? Să vii cu ea și-ți deschid, di și să nu-ți deschid. Eu așa am ordin, da' dacă se schimbă, atunci o fi bine. Eu n-am nimic impotrivă.“ „Aprobare?“ am spus eu. „D-apoi cum, sigur că aprobare.“ Gribincea se imblinzise puțin, dar rămăsese tot lent și sceptic.

L-am lăsat fără să-i mai spun un cuvânt și el a rămas în fața ușii în picioare și a tușit în urma mea, într-un mod care m-a enervat. Se întâmplase ceva, nu era o simplă impresie. Am alergat la Doina și am găsit-o stind în pat, nedezbrăcată, cu bagajele făcute, cu capul sprijinit de perete. Nici măcar nu s-a mișcat cind am intrat eu. „Știi ceva?“ am întrebat-o. Ea mi-a răspuns izbuenind brusc și lipindu-se de mine: „Nu. Hai să plecăm. Să plecăm chiar acum.“ Am încercat s-o liniștesc și am pornit amândoi spre casa unde ne întâlneam de obicei în fiecare seară cu amicii noștri, să discutăm și să ascultăm muzică. Era un fel de grup de elită a locului, majoritatea dintre noi erau ingineri tineri, geologi, cu preocupări mai largi decit profesiunea. În seara aceea nu era nimeni acolo, am bătut la ușă, în tăcerea din jur, la o baracă învecinată s-a dat o perdea la o parte, apoi la alta

s-a deschis și s-a închis repede o ușă, un cap neidentificat a apărut și a dispărut de acolo. Totul se deschidea și se închidea rapid, eu băteam cu putere în ușă, mă simțeam privit, dar nu știam de cine, ca și cum, deodată, în această colonie n-aș fi cunoscut pe nimeni, m-aș fi trezit într-un loc cu desăvîrșire necunoscut.⁸ Doina se strîngea în mine și-mi șoptea, „lasă, renunță, hai să plecăm“, dar eu mă încăpăținasem și, deși nu auzisem nici un zgomot înăuntru, aveam certitudinea că este cineva acasă, simțeam parcă o răsuflare înăbușită dincolo de pereții subțiri ai barăcii. Nu voiam să plec în nici un chip, voiam să aflu cu orice preț ce se întîmplă. De aceea am insistat, bătînd cu pumnii în ușă, lovind-o cu piciorul, strigînd pe gazda noastră obișnuită, cu care eram prieteni. Nu mă înșelasem, pentru că după multă insistență, sau mi s-a părut mie, din cauza modificării noțiunii timpului, ușa a fost deschisă și prietenul nostru Constantinescu a apărut în prag. „A, voi erați, a spus el cu o voce moale și ne-a invitat înăuntru. Va să zică v-ați întors.“ L-am luat repede:

— Spune-mi ce s-a întîmplat, ce se întîmplă aici?

Constantinescu ne privi pe amîndoi, mutîndu-și privirile de la unul la celălalt, apoi se duse și mai controlă dacă a închis bine ușa.

— Bine. Voi nu știți nimic. Să nu spuneți că eu v-am spus, deși veți afla, se fac ședințe. Dar nu eu v-am spus.

— Bine, dar dacă tot se anunță, dacă s-a comunicat?

— Da, dar eu nu vreau să am nici un amestec. Eu nu știu nimic, nimic precis. Contez pe prietenia voastră. De trei zile, imediat după ce ați plecat voi, au început să se facă arestări, e arestată aproape toată conducerea tehnică. Se spune că au sabotat lucrările, că sînt agerți ai nu știu cui. Lumea e întrebata, mă rog, se caută mărturisiri, eu nu știu.

⁸ Semnele „schimbării“ șantierului se îndesesc, făcînd ca faptele izolate să devină simptomele unei funcționări globale, de mecanism reglat aberant.

Poate că este așa, că s-a sabotat totul, că de aceea nu merg lucrurile. Nu știu, să mai vedem.

L-am întrebat exact cine fusese arestat și mi-a înșirat nume. Nu era credibil, dar nici nu puteai ști. În unele cazuri însă era absolut de necrezut, așa fi putut jura. M-am așezat pe un scaun, fără putere. Constantinescu mi-a spus că de atunci, practic, s-a întrerupt lucrul, se țin întruna ședințe, se demască „atitudinea de gură-cască“, expresie care se folosea din iarnă. Toți sint obligați, mai ales personalul tehnic superior, să ia atitudine și să ceară cea mai aspră pedeapsă, recunoscându-și vinovăția de a nu-și fi dat seama de la început. „Așa că vezi, adăugă el, asta este.“ Nu-mi revenisem din mirare, din consternare, cînd am auzit pași în fața ușii, apoi niște bătăi puternice. Erau mai mulți oameni, bărbați desigur, pași de o mare hotărîre și dintr-o dată am incremenit toți trei. Constantinescu se ridică primul, palid și, cum îl priveam de jos, am avut dintr-o dată revelația unui om⁹, cunoașterea lui totală și intimă, deși îl știam de cîtiva ani, eram destul de buni prieteni, era inteligent, vioi, curios, mai ales curios, cu o mare și degajată curiozitate intelectuală care îl făcuse să fie cumva inima cercului nostru, să venim la el și să discutăm. Însă acum îl vedeam cu totul altfel, ca niciodată, și mi se părea că-l văd în *adevărata* sa înfățișare, după ce toate cojile și aparențele, măștile lui de veselie și inteligență căzuseră, după ce toate reacțiile lui obișnuite se desprinseseră de el ca niște lucruri străine. Cum îl priveam acum, de jos, îi vedeam fruntea bombată și descărnată, scheletul ei, și pleoapele căzute, obrajii flascăi, atîrnînd la dreapta și la stînga gurii prea moi, și mai ales ciudata bombare a ochilor,

9 „Revelația unui om“ îi prilejuiește lui Ivasiuc o acidă pagină pamfletară: portretul inginerului Constantinescu are o plasticitate plină de vervă stilistică, pendulînd între trăsături fizice „realiste“ și cele ale unui portret figurat, un fel de chip esențial, „descojit“, perceput dincolo de „măștile“ fizionomiei obișnuite. Totul converge către planul moral, Constantinescu fiind „aneantizat“ în relatarea lui Dunca printr-o descărcare eticistă revanșardă vecină cu... voluptatea sadică: („flască“, „moale“, „veșted“, Constantinescu „nu este de fapt nimic“)...

perfecta lor lipsă de expresie, culoarea lor vestejită, nehotărâtă. Dacă l-aș fi văzut că-i este doar teamă, că s-a speriat, atunci aș fi pus totul pe seama unui moment, a acestei clipe tranzitorii, dar nu era spaimă ce vedeam, ci o dezgolire de toate expresiile, trăsăturile prea moi, fără nici o definiție adevărată. Constatam că Radu Constantinescu, inginer în vîrstă de 33 de ani, specialist în hidraulică, meloman și lector de filozofie și de cărți mai speciale, *nu este de fapt nimic*. Nu e decît o umbră, o foarte palidă umbră, un pretext de existență, și acest lucru se vedea din nehotărîrea extremă a formelor lui, din faptul că nu se ridicase încă la stadiul de a fi ceva, oricum, oricînd. Îl observam dincolo de clipa prezentă, dincolo de reacția momentului, așa cum nu-l văzusem niciodată, și ceea ce rămînea nu era nimic, doar o tentativă, o eboșă de om, o încercare nereușită de a pătrunde în existență. Radu Constantinescu, inginer, era un fel de pretext, și numele lui atîrna prin cameră ca și corpul lui, ca și fața lui cu expresie nedefinită: [...]

Cu figura sa nedefinită, pășind încet, parcă pe virfuri, Constantinescu s-a apropiat de ușă, a deschis-o încet și a trecut într-un mic vestibul care dădea spre ușă de la intrare. Acolo s-a oprit din nou, apoi cu o voce moale, pe care nu î-l auzisem niciodată, o voce blîndă și supusă, a întrebat: „Este cineva? Este cineva acolo?” Era și o mirare mieroasă în glasul lui și o imensă cantitate de ipocrizie, sau așa mi s-a părut mie.

— Da, deschideți, s-a auzit răspunzînd o voce plină și fermă ce răsuna mai tare și mai hotărît prin uși și pereți decît vocea gazdei mele.

Apoi s-a auzit cheia întoarsă cu grijă excesivă în ușă și în sfîrșit s-a deschis ușă și în vestibul au apărut doi bărbați care cu pași siguri au intrat în cameră, trecînd pe lîngă Constantinescu. S-au oprit drept în fața mea și eu m-am ridicat în picioare. Unul era înalt și altul scurt, cel înalt avea niște ochi viorii, care te izbeau în mijlocul feței prea palide,

cel scurt avea un aer agresiv poate și din cauza unei buze tăiate, prost cusute.

— Tovarășul inginer Dunca, vă rog să veniți cu noi, n-o să stați mult, doar cîteva minute.

Nu-mi ieșisem încă din starea produsă de ciudata esențializare a prietenului meu, de aceea nu eram prea tulburat și m-am ridicat să plec fără nici un cuvînt. Însă Doina s-a așezat între noi, ca și cum ar fi vrut să mă apere, și i-a întrebant: „unde-l duceți?” Cel scurt i-a răspuns: „las' că știm noi” și a privit-o cu răutate. Atunci a intervenit, cu ton calm, împăciuator, cel înalt și cu trăsături palide și obosite: „pînă la direcție, domnișoară, pînă la direcție”. „Bine, dar el n-a făcut nimic”, a strigat Doina, neliniștită. Cel scurt a ris, puțin batjocoritor, ca și cum ideea că există oameni nevinovați i s-ar fi părut foarte caraghioasă, dacă nu cumva rezultatul unei rele-credințe de care el nu se lasă înșelat. Cel înalt însă a vorbit din nou, cu același glas îndepărtat, împăciuator și obosit: „Desigur, cine spune c-ar fi făcut ceva? E vorba doar de o simplă declarație.” Doina nu se lăsa nici atunci și mi se adresă: „ai grijă, dovedește-le că nu ești vinovat”. Apoi din nou se întoarse spre cei doi: „Pot să vin și eu, pot depune o garanție pentru-el”. Era agitată, speriată însă și ea, foarte schimbată, gata să mă apere, să peroreze, să dovedească, avea ceva de cloșcă, de mamă ce-și apără puii, ochii îi străluceau de o ciudată excitație. Nu m-aș fi așteptat la o asemenea reacție din partea ei, în treacăt i-am observat și ei schimbarea, mi se părea că într-o lume paralelă, unde oamenii se dezvăluie sau își dezvăluie ce și-au ascuns în viața de fiecare zi, reducîndu-se la liniile lor esențiale.¹⁰ Doina Mușatescu, proaspătă absolventă a Institutului de construcții din București, în vîrstă de 25 de ani, superficială, alintată, sigură pe ea din cauza titlului și tinereții

¹⁰ Dunca se simte iarăși intrînd „într-o lume paralelă”, de unde se văd sensurile pure, pur simbolice de dincolo de coaja realității cotidiene.

ei, devenea sub ochii mei fascinați dintr-o fată veselă și alintată, cu silueta subțire, femeia-mamă, apărindu-și tribul, increzându-se mai mult în instinctul ei decât în falsa înțelepciune a bărbatului, gata să lupte pentru el, să-și folosească întregul ei arsenal secret și sigur¹¹, extinzând asupra lumii întregi bănuiala ei mereu prezentă a pericolului general. Mișcat, am îmbrățișat-o și atunci am simțit-o fremătind lângă mine, cuprinzindu-mă cu o patimă și cu o căldură pe care nu i le cunoșteam.

Nămai pe drum m-am gândit că se știa unde sînt, că înseamnă că un ochi cercetător m-a urmărit tot timpul, înregistrându-mi orice mișcare, dar în loc să mă sperii am ridicat din umeri. M-a cuprins o ciudată stare de liniște și împăcare, nu pentru că nimic nu mi s-ar putea întîmpla, ci pentru că nimic esențial nu m-ar putea atinge. Am mers tăcut între cei doi, și ei tăcuți, ca printr-un fel de tunel.¹² Drumul nu avea determinări, nu observam amănunte, nu mă întilneam cu nimeni pe care să-l pot recunoaște, capul mi-era gol de gânduri, nu mă gindeam nici la ce trebuie să spun, nici la ce mă vor întreba eventual, eram cuprins doar de starea aceea liniștită, de împăcare și așteptare ca și cum mi-aș fi rezervat toate forțele pentru confruntarea ce urma să vină și nu voiam să cheltuiesc nimic. Știam intrucîtva această stare, o mai întilnisem înainte de atacurile hotărîtoare de pe front, din serile

11 În fața perspectivei arestării lui Liviu, sentimentele ocrotitoare ale logodnicei se activează freudian, trimițînd pe de o parte la modelul atavic („avea ceva de elcșcă, de mamă ce-și apără pui”), pe de altă parte la modelul autorității matriarhale, evocat și de figura Victoriței (în Capitolul V).

12 Atmosfera de univers concentraționar crește apăsătoare și capătă un aspect simbolic și parabolic, de pură funcționare a „puterii” universale. În felul acesta e prelungit un fir anterior (al scenelor „torționare” din *Vestibul*) și se continuă drumul spre *Racul* („Pagini strălucite sînt cele despre ancheta și arestarea lui Dunca, pe un șantier ce se metamorfozează în cîteva luni într-un lagăr politic. Proza are densitate și acevăr, tragedia e simplă și umană.” — Nicolae Manolescu, *loc. cit.*, p. XXIII).

în care așteptăm, în fața unei table de șah, să fiu chemat la o misiune de noapte, să fac un zbor de recunoaștere sau de luptă cu mari pericole și apoi suna un gong și se auzea prin megafon o voce și mă ridicam și-mi puneam rapid hainele groase de piele, costumul de zbor, și ieșeam afară, în frig, îndreptându-mă spre aparat, emoția era toată întoarsă în sine, concentrată și opacă pentru mine însumi.

Am fost izbit de lumina puternică a becurilor electrice fără abajur, din camera direcției amenajată pentru aceste discuții, și am realizat doar atunci că să întunecească, deși drumul n-a fost lung, l-am străbătut în zece minute. Cei doi s-au retras și am rămas singur în birou și m-am așezat pe un scaun, răbdător, cu mâinile pe genunchi. Nu venea nimeni, de undeva din apropiere se auzea zgomotul unei mașini de scris, s-a trinit o ușă, pași pe coridor, apoi din nou numai mașina de scris la care lucra o profesionistă, auzeam ritmul terminării paginilor, mișcarea fusului, o scurtă pauză și din nou bătaia regulată, tăcănitul sigur și rapid, clopoțelul de la capătul rindului. În interiorul camerei tăcerea era așa de mare încât auzeam mișcarea fibrelor de lemn din mobile, trosnetul timpului insesizabil care le modifica interior, ascuns de privirile noastre¹³. Pe coridor am auzit pași de femeie care s-au oprit în fața ușii, o pauză și apoi ușa s-a deschis încet și am tresărit surprins. În prag a apărut ciudata secretară a serviciului nostru, cea venită cu puține zile înainte de plecarea mea. M-a privit fără să spună nici un cuvânt, cu niște ochi serioși, gravi chiar, fără un zîmbet pe față, fără să-mi facă nici un semn de recunoaștere, ca și cum i-aș fi fost perfect necunoscut. Sub greutatea privirii ei m-am ridicat și atunci mî-a spus, cu un glas metalic, deosebit de cel pe care i-l cunoșteam: „Poți să stai jos“. Apoi a închis ușa și i-am auzit pașii îndepărtându-se pe coridor și din nou în întreaga clădire nu răsuna decât mașina

13 Tensiunea psihologică se traduce în exacerbarea detaliilor sonore, reflectate pe plan stilistic de creșterea frecvenței și intensității lexicului și figurilor auditive (Dunca aude „ritmul“, „bătaia“, „tăcănitul“, „trosnetul timpului“ ș.a.m.d.).

de scris. În ciuda acestei curioase vizite, m-am abținut să fac vreo asociație, deși era evident, încă o dată evident, că am fost sub supraveghere, dacă nu eu, în orice caz serviciul nostru. Fețele necunoscute de pe șantier, apărute cu ceva timp înainte, căpătau înțeles, alt înțeles decît cel obișnuit, totul se lămură ca o acțiune pregătită cu grijă dinainte. M-am așezat însă comod în scaunul care scirția sub mine și am început să aștept cu calm, cu un calm și mai mare și încă mai concentrat. M-am gîndit numai: regie. Lăsat aici singur, tăcerea din jur, apoi venirea cuiva care să mă facă să înțeleg că am fost sub supraveghere, comportamentul ei ciudat, privirea grea și evaluatoare. Eu însă îmi refuzam grijile și asociațiile, evitam spaimile, nu-mi era frică, nu extindeam, nu generalizam, nu mă întrebam de rostul meu aici. Așteptam, doar, întreaga mea activitate se redusese doar la această încăpățînată așteptare, fără reprezentări, dar cu un început de atitudine. Cum nu mă știam vinovat cu nimic și credeam chiar că sînt un om util și capabil de muncă, dovedind acest lucru, nu aveam o atitudine ostilă față de organele de stat. Știam de existența lor, dar nu mă gîndeam la ei, nu le acordam o exagerată importanță, îi vedeam limitați în sectorul lor necesar care nu mă privea. Însă regia aceasta îmi crease o undă de iritare, mă simțeam manipulat și mă opuneam. Într-un tirziu m-am uitat la ceasul de la mină și am văzut că era 10 seară, un calcul simplu îmi arăta că stăteam așa de mai bine de două ore, însă eram hotărît să aștept oricît fără să-mi pierd răbdarea. Războiul începuse înainte de a fi fost declarat, eram sub presiunea psihică și mă împotriveam. Nervii nu trebuiau să-mi cedeze, începusem o luptă fără să știu de ce și împotriva cui, o luptă abstractă, în gol, neavînd să apăr nimic, decît poate dreptul meu la un alt tratament. Nu fusesem învinuit de nimic, războiul era de-a baba-oarba¹⁴.

14 Evocarea „războiului psihologic“ îl face pe Liviu Dunca să amănunțească mult analiza stărilor interioare, fiecare detaliu fiind mărit precum porii pielii sub lentila de microscop. Acest tip analitic,

Mașina de scris se auzea mereu și-mi umplea întregul meu spațiu de răbdare, care trebuia să capete oricum o formă. Impotrivirea se popula din cînd în cînd cu zgomote și mai îndepărtate, un huruit de tren, fluieratul unui impiegat, trecerea vibrantă a cite unui camion pe șosea. Mai trecu o oră și nu veni nimeni, începusem să-mi dau seama de lumina puternică și obositoare a becului, de căldura-lui. Însă răbdarea mea a fost aceeași încă o oră, și apoi încă o oră, pînă ce în sfîrșit s-au auzit pași pe coridor și ușa s-a deschis cu hătărirea cuiva care vrea să intre. Am rămas nemișcat pe scaun și bărbatul care a intrat s-a îndreptat spre mine și mi-a întins mîna. De-abia atunci m-am ridicat și i-am strîns-o, dar în cîteva secunde ne măsurasem unul pe celălalt, ca niște adversari, deși el se arăta afabil, ca și cum n-ar fi știut că stau aici de mai bine de patru ore, înțepenit pe scaun. Era înalt, bine legat, dar subțire, cu o față roșcovană, puțin pistruiată și cu un zîmbet politicos și puțin obosit.

— Mi se pare c-ați așteptat puțin, îmi pare foarte rău, dar eram plecat și nu m-a anunțat nimeni. Însă terminăm foarte repede, e vorba de o simplă declarație.

Eu am tăcut și m-am așezat pe scaun, el a trecut în spațiile biroului, a scos o foaie de hîrtie dintr-un sertar și a așezat-o pe masă.

— Încă o dată, îmi pare foarte rău, însă ce să-i facem, cu treburile, pînă ce lămurim pe deplin afacerea asta. De lămurit este pe deplin lămurită, au mai rămas doar cîteva detalii. Apoi, privind în jur, exclamă: Și uite, nici măcar nu s-au gîndit să vă dea ceva de citit, oricum, trece mai ușor timpul.

febril, pornit să despice în patru și din nou în patru firele gîndurilor și senzațiilor, va caracteriza întreaga evocare a episodului anchetei. Este tipul narativ specific prozei lui Ivasiuc, de la *Vestibul* la *Rucul* (Ovid S. Crohmălniceanu l-a numit „un analitism deliberat, îndrăzneț și sfredelitor“ — *Ptinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, 1981, p. 220).

Eu am continuat să tac și să-l privesc. El îmi aruncă o privire scurtă, furisată, mai puțin afabilă decât privirea lui dinainte și apoi zîmbi:

— Știi desigur despre ce este vorba?

— Nu. Nu știu.

— Nici măcar nu bănuiești?

— Nu, nici măcar nu bănuiesc¹⁵.

— Ați auzit desigur ce s-a întâmplat în ultima vreme aici, ați fost informat după ce v-ați întors?

— Foarte vag. Nu pot afirma că știu.

— Bine. Atunci o să vă spun eu. Am descoperit pe acest șantier o vastă acțiune de sabotaj, cu rețele întinse, care tindea să paralizeze lucrările și să compromită însăși ideea. Desigur că dumneavoastră știți sau nu, să zicem bănuiați acest lucru. Vi s-au părut niște lucruri ciudate, v-ați pus niște întrebări, însă nu v-ați dus gândurile pînă la capăt.

— Nu. Nu mi-a trecut așa ceva prin minte. Niciodată.

— Cum se poate, tovarășe inginer? Noi știm că dumneavoastră sînteți un om capabil și cinstit. Chiar nu v-ați întrebat deloc de ce nu *prea* merg lucrurile?

— Nu, nu m-am întrebat. În mare măsură știam.

— Deci recunoașteți că știți. Tocmai despre asta e vorba.

I-am spus care credeam eu că sînt cauzele reale, m-a contrazis și în sfîrșit, la capătul discuției, m-a lămurit ce se cerea de la mine. Nu eram acuzat, ci trebuia să fiu martor, să depun că observasem unele aspecte ale acțiunii de sabotaj,

¹⁵ Interogarea lui Dunca pentru o „vină” necunoscută trimite — de-o pildă — la aceea a lui Joseph K. din *Procesul* lui Kafka (în descrierea lui Radu Enescu, „Într-o dimineață, procuristul Joseph K. este arestat de doi indivizi. I se aduce la cunoștință că se află sub acuzare, fără a i se preciza concret vinovăția. [...] Culpă îi rămîne misterioasă, instanțele judiciare superioare inaccesibile. Totul se consumă într-o atmosferă de maximă imprecizie, sporită direct proporțional cu încercările acuzatului de a clarifica adevăratele cauze concrete ale procedurii pornită împotriva lui.” — *Franz Kafka*, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 54—55).

mi se oferea chiar o scuză de ce n-am atras atenția, n-am denunțat, nu înțelesesem toate implicațiile. Am refuzat net. Toate acuzațiile erau făcute inabil, nici pentru o singură clipă n-am crezut că s-ar putea să aibă dreptate pentru că nimic măcar nu încerca să dea impresia că ar căuta adevărul, că un fapt nou ar fi putut să-i schimbe concluziile și convingerile, dacă le putem numi așa. Era o anchetă închisă, în care se pornea de la concluzii și se încerca să se demonstreze adevărul lor, cu orice preț.

Am fost lăsat să plec, după mai bine de două ore, și a doua zi am fost chemat din nou, apoi încă o dată în cealaltă zi. l-am spus în sfârșit:

— Bine, dar dacă sunteți absolut convins și aveți probe că e vorba de o acțiune de sabotare, de ce nu vreți să aduceți acele probe și acei martori în instanță și vreți să mă aduceți pe mine, care nu știu nimic?

— Pentru că nu vrem să ne descoperim mijloacele și oamenii prin care am ajuns să cunoaștem adevărul.

— Dumneavoastră nu credeți că și eu fac parte din aceeași tabără, doar suntem membrii aceluiași partid!

Nu-mi răspunse nimic, dădu numai din umeri și-mi spuse după un timp: „Cerindu-vă să faceți cum vi se spune, vrem tocmai să vă verificăm dacă suntem cu *adevărat* pe aceleași poziții. Arătați că aveți încredere în noi și atunci ne vom convinge.”¹⁶

Am refuzat și mi s-a dat timp de gândire trei zile, cu o ușoară amenințare în ton. De-abia atunci, în acel răgaz, m-am dezmeticit, și nu judecând lucrurile. Atitudinea celorlalți se schimbase față de mine. Mă evitau în mod evident, eram

16 „Dilemă personajului e între a accepta și a trăi confortabil sau a nu accepta complicitatea cu inițiatorii procesului și, în această alternativă, libertatea lui este în primejdie. Romanul dezbate această problemă, voind să dovedească felul în care abdicarea, lășitatea, conformismul se revendică dintr-o rațiune superioară. Spirit justițiar, geologul respinge ideea colaborării, însă se izbește de neînțelegerea celorlalți, amici și inamici.” (Eugen Simion, *op. cit.*, p. 511).

și eu „implicat”, toate relațiile dintre oameni se schimbaseră în mod vizibil. Întii, nimeni nu discuta cea mai importantă problemă, aceea care-i frământa pe toți, nimeni nu-și exprima nici o opinie. Cel mai important eveniment din viața șantierului, cu implicații pentru viața și onoarea unor prieteni și colegi, a zeci de oameni, era înlăturat din discuție. Dacă se discuta într-un grup, atunci subiectele erau în mod deliberat banale, dintre cele nepericuloase. Toate problemele șantierului, nu numai cele legate nemijlocit de procesul care se pregătea, erau ocolite cu grijă pentru că puteau fi *interpretate*. Apăruse un pericol dintre cele mai mari, un anumit dezinteres față de treburile publice, o scădere a participării active și conștiente. Fiecare făcea exact ce trebuia să facă și nimic altceva. Însă toate aceste constatări, atunci, le simțeam, dar ele existau doar în al doilea plan. În primul plan era atitudinea colegilor și prietenilor mei față de mine, dorința de a nu se compromite până ce lucrurile nu vor fi lămurite, cum îmi explicase Radu Constantinescu. Doar două discuții au fost mai importante pentru mine atunci.

La început Doina părea neînfricăată, sau chiar era, în prima seară m-a așteptat până târziu, după ora unu noaptea, cind m-am întors, și niciodată n-am avut impresia că mă iubește mai mult decît în acele clipe. M-am dus direct la ea, încă sub impresia discuției pe care o avusesem, și am găsit-o îmbrăcată, stînd lingă geam, pe întuneric, și așteptîndu-mă, recunoscîndu-mi pașii și alergînd să-mi deschidă ușa. M-a îmbrățișat așa, pe întuneric, și nu i-am văzut din față decît strălucirea deosebită a ochilor și i-am simțit corpul cald și miinile foarte reci atîngîndu-mi fața și apoi trăgîndu-mă înspre ea, lipindu-se strîns de mine ca niciodată, ca și cum ar fi vrut să alunge orice distanță, înglobîndu-mă protector și în același timp cerîndu-mi protecție, slabă și tare totodată, uitîndu-se pe sine și afirmîndu-se mai mult ca oricînd. Nu-i desluseam trăsăturile și din nou mi se părea că o cuprind esențializată, parte din lumea aceea dublă, paralelă cu cea reală,

unde mă mișeam în ultimele ore și unde oamenii își pierdeau trăsăturile accidentale.

Mă simțeam foarte bine și la început nici n-a vrut să-i povestesc nimic, ci doar îmi șoptea „te-ai întors, ce bine-mi pare că te-ai întors, ce bine-mi pare“. De-abia mai târziu i-am spus, și din nou m-a îmbrățișat, apoi mi-a așezat masa să măninc, fără nici un comentariu.

Numai după două zile s-a schimbat¹⁷ și am avut o adevărată discuție, pregătită de ea cu grijă, după ce m-a liniștit și, prin o mulțime de gesturi, mi-a arătat devotamentul ei. Însă vedeam că pregătește ceva, plutea ceva în atmosferă, avea un aer mai puțin pierdut, ca și cum ar fi ajuns la o importantă decizie, și ajunsese chiar la o hotărâre. În același timp nu-și putea reprimă cu totul, tocmai prin graba și agilitatea cu care se mișca, urma unui sentiment de vină, ca și cum ar fi ascuns ceva. Mereu amina, o surprindeam privindu-mă într-un anumit fel când n-o observam, pregătea mereu, cu grijă, folosind toate tacticile, momentul confruntării, atunci când va putea avea maximum de eficiență ca să o ducă la victorie. Și momentul a fost ales când mi-am aprins țigara de după-masă, mai destins puțin și mai liniștit, așa cum puteam fi în acele zile. S-a așezat lângă mine, atingându-mă abia perceptibil, învăluind-mă în aroma trupului ei îmbrăcat aproape festiv într-o rochie foarte subțire ce-i desena, dezvăluindu-i-le, formele corpului.

— Spune-mi, mă iubești?

N-am spus nimic, m-am mărginit să zîmbesc și să dau din cap, apropiindu-mă și mai mult de ea și apoi cuprinzînd-o cu brațul după umerii mici și rotunzi.

— N-ai să renunți la mine, nu-i așa? Nu te-ai răzgîndit?

— La ce să mă răzgîndesc? am întrebat-o cu falsă mirare.

— La planurile noastre, la căsătoria noastră apropiată.

¹⁷ Transformarea Doinei Mușatescu e o altă față a instinctului „matern“, de ocrotire a lui Liviu, explicabil deopotrivă în ordine psihanalitică și „realist-psihologică“.

— Nu. Sînt mai hotărît ca oricînd.

— Atunci să nu faci o prostie. Te implor, pentru mine te implor să nu faci o prostie, să nu periclitezi totul. Să nu te lupti, cavalerul meu, cu morile de vînt, te rog. Trebuie să te lupti pentru noi, să fim împreună, nimic să nu ne despartă. Promite-mi că n-ai să faci nici o prostie. Nimic nu se poate schimba.

Am întrebat-o atunci să-mi spună exact ce aștepta să fac.

— Mi-e frică. Mi-e frică de tine, mi-a spus. Mi-e teamă că nu-ți dai seama de adevăr și intri într-un mare pericol, într-un foarte mare pericol. Spune ce vor ei, dă-ți seama că nu te poți împotrivi, că totul este hotărît și nu te lăsa pradă unui eroism inutil.

Am întrebat-o cum poate să-mi dea un asemenea sfat, cum ar putea să stea lingă mine dacă aș minți într-o ocazie atît de gravă, luînd o hotărîre necinstită, care ar putea să trimită alți oameni la moarte, să-i nenorocească. „Ai accepta să stai în casă, să împarți masa și pătul cu un bărbat care indirect este vinovat de crimă?”

— Cum îți inchipui, a strigat, cum îți inchipui că tu hotărăști, că din cauza ta și a hotărîrii tale, a ceea ce vei spune tu! Nu vezi că totul este hotărît încă de pe acum, că tu nu ești decît o unealtă și vor găsi alta? Cum poți fi așa de naiv și să crezi, măcar o singură clipă, că *tu* ai vreo importanță. Nu poți decît să te distrugi și pe tine și pe mine, gratuit, fără să schimbi nimic, absolut nimic¹⁸.

— Bine, dar nu-ți dai seama că m-aș distruge și dacă aș accepta, că n-aș avea niciodată, niciodată de acum înainte liniște, că n-aș putea privi lumea în ochi? Și, mai ales, mi-aș pierde încrederea în tot, pe cînd neacceptînd poate reușesc

18 Problema morală devine aici (cum se întîmplă de obicei la autorul nostru) una teoretică: e proiectată în planul generalității, raportată la mecanismul abstract al puterii (pentru care Dunca nu e „decît o unealtă”, o „rotiță”).

să evit ceva, să repar un rău, un foarte mare rău. Cum aş putea supravieţui, ca o cîrţiţă, săpînd în pămînt? Fără să privesc în sus, condamnîndu-mă la o viaţă larvară? Mai bine mă distrug singur, cu voia mea, pentru că aşa am vrut şi am crezut eu.

— Şi de unde ştii că n-au dreptate, că n-a fost cu adevărat un sabotaj, că n-au vrut să împiedice să se facă lucrarea aceasta?

— Tu crezi? i-am răspuns.

— Nu ştiu. De unde pot să ştiu? Ei au mijloace să ştie mai bine, eu nu-mi închipui despre mine că sînt mai mult decît sînt şi mai ales nu cred c-aş putea schimba ceva. Ştiu care este locul meu în lume şi că acest loc este mic, neînsemnat. Nu pot crede că aş fi în stare să salvez pe alţii. Vreau să mă salvez pe mine şi pe tine.

— Nu. Ştii foarte bine că nu e adevărat, că se caută un timp ispăşitor, doar şi tu eşti tehnician, eşti inginer. Şi chiar dacă ar fi aşa, eu nu ştiu şi nu pot depune mărturie. Şi nu ştiu alt rost în lume decît acesta. Apoi, să nu uităm, eu am pornit să schimb lumea, o întreagă lume, eu împreună cu alţii, şi nu mă pot împăca admitînd ideea, aşa cum spui tu, că nu pot schimba nimic, că ei, cine or fi acei ei, singuri, ştiu şi pot tot. Eu am învăţat să spun *noi* şi nu *ei*. *Ei* spun numai acei care nu vor să aibă nimic comun cu această schimbare.

Doina s-a ridicat de lângă mine şi m-a privit cu o ferocitate pe care din nou nu i-o cunoşteam, se înroşise toată, ochii îi luceau ca şi cum ar fi fost fanatica unui adevăr şi nu avocata unui neadevăr. Poate că era cu adevărat purtătoarea unui adevăr străvechi, a unui mare adevăr, ce-i fusese strecurat în minte odată cu primele noţiuni ale lumii, odată cu frica de pedeapsă şi cu noţiunea impusă încetul cu încetul, din frageda copilărie, că fiecare dintre noi are un loc în lume, un loc ce i-a fost hărăzit de la început, că binele şi adevărul este să se conformeze acestui loc, tot atît de sigur şi nemiscător ca şi al stelelor din cer sau al mişcării solemne a anotimpuri-

lor¹⁹. Nu era numai frică și lășitate, ci noțiunea însăși a fricii transformată într-un mare adevăr și înțelepciune de viață, care trebuie să guverneze toate existențele. Argumentele ei erau străvechi, ale mamelor și bunicilor și îndepărtatelor ei strămoașe, care au supraviețuit și au ajuns să aibă urmași, până la ea, prin mii de piedici și pericole și vicisitudini istorice, supunându-se marelui concept al fricii ce se înălța solemnă și impersonală deasupra capetelor tuturor, ca regulă de viață superioară, animând pietrele și plantele și animalele, ca și oamenii. Existența unor ei, nenumiți, undeva sus, a celor ce știu și nu trebuie să dea socoteală, fie ei oameni sau forțe obscure, nu era nimic nou pentru ea, ci doar o confirmare. Lumea se întorcea în cercul precis dar misterios al unui destin, printr-un act arbitrar destinul era reintrodus în istorie. Nu-mi dădeam încă bine seama de asta, doar vag am avut, poate, iluzia confirmată în gândurile mele ulterioare, în singurătate, a unui cer imens și îndepărtat, undeva la marginea unei vaste mări, văzut ca o realitate fizică și copleșitoare. Eu stau la acest mal necunoscut, și din orizont țîșnesc una după alta cîrduri de păsări marine, neprecizate, mari și ele, ce despică acrul, îndepărtîndu-se într-o direcție necunoscută²⁰. Imaginea mi-a trecut prin minte doar o singură clipă și nici nu sînt cumva sigur că mi-a trecut atunci și nu mult mai tîrziu, doar acum cîteva zile cînd am venit aici. Atunci doar nu m-am mirat cînd am auzit-o spunîndu-mi, cu hotărîre nestrămutată în glas:

— Vrei să te distrugi și să mă distrugi și pe mine. Rostul nostru este altul, restul sînt vorbe, numai vorbe și excesivă

19 Comportamentul Doinei capătă din nou un aspect psihanalizabil (Liviu bănuiește motivații care merg înapoi pînă la rădăcini „din frageda copilărie“, apoi și mai în urmă, pînă la argumentele „străvechi“).

20 Lait-motivul simbolic al „păsărilor“ semnalizează prezența „realității paralele“, abstracte, și sprijină transformarea dezbaterei morale într-una teoretică, filozofică, integrabilă acestei din urmă „realități“.

încredere în sine. Să trăim unul pentru altul, să muncim cinstit, să facem copii, să fim fericiți, fericirea noastră solidă și adevărată.

După aceea a plins, convinsă că a pierdut și nu m-a convins, și m-a îmbrățișat din nou, altfel decît pînă atunci, căinindu-mă ca pe un mort. Din noua ei dragoste disperată se desprindea hotărîrea pe care o luase de a nu mă urma pe drumul meu, de a despărți viețile noastre așa cum s-a și întîmplat, fiecare din noi înscriindu-ne pe alte orbite, întîlnite accidental. A stins după aceea lumina și am avut certitudinea că totul s-a terminat și că ea celebrează, pentru o ultimă oară, această întîlnire pur întîmplătoare ce fusese spulberată. Devenisem poate pentru ea un moment de libertate după care avea să-și urmeze drumul. După întoarcerea mea n-am văzut-o decît o singură dată, întîmplător, conversația nu s-a legat, ea devenise ceea ce promitea să fie, o femeie cam trupeșă deja, îngrijit dar nu bine îmbrăcată, ambițioasă în limite normale, reușind ce-și propunea pentru că nu-și propunea niciodată mult. Între noi se strecurase o jenă, dar și nostalgia unei amintiri pe care a vrut s-o rezerve propunîndu-mi o nouă întîlnire, de data asta tainică, la care eu nu m-am dus.

Însă această discuție²¹ era firească și însemna și o reacție de apărare. Ea nu m-a convins întru totul de implicațiile situației în care mă aflu și mai speram încă într-o îndreptare, continuam să mă gîndesc ca prin vis la hotărîrea mea gata luată, deși în fiecare zi, vreme doar de cîteva zile, eram chemat și aveam lungi discuții cu niște oameni obosiți ce voiau să mă convingă și adeseori mă amenințau.

Într-una din seri însă, ultima mea seară, m-am întîlnit cu prietenul meu, mai degrabă colegul meu, inginerul Mateescu. Făceam parte din același cerc, deși era un musafir mai

21 Pe fondul deja apăsător al acelor zile, discuția cu Doina și apoi aceea cu Mateescu reiau din noi unghiuri dezbaterii morale, contribuind la radicalizarea atitudinii lui Dunca.

rar, mai reținut, asculta muzică și plasa câte o replică, — apoi dispărea dintre noi zile întregi. Părea singuratic deși nu era, retras, dar îi plăcea să fie admirat de către noi ceilalți. Îmi era puțin antipatică fața lui rotundă și grăsoasă, o anumită onctuositate ce se transforma uneori în brutalitate, atunci când nu te așteptai. Însă aveam lecturi comune, interesele sale depășeau cu mult pe ale celorlalți colegi de-ai noștri. Spre deosebire de mulți, dintre ei, pentru care o probă supremă de intelectualitate era *Contrapunct* al lui Huxley, Mateescu avea gustul lecturilor solide, din clasici, citiți organic, unii legați de alții, ca și o predilecție pentru lecturile mai abstracte sau de istorie. Era un bun cunoscător al istoriilor latini, un amator cu plăcerea stilului exact și înalt al lui Tacitus. Numai o prietenă de-a noastră, ziaristă entuziastă, mică, neagră și vioaie, în etern conflict cu lumea, ce aluneca detașată pe o măsură fluidă de umor, mi-a zis într-o zi după ce ne zdrobise Mateescu prin exactitatea informației sale: „Dă-l în mă-să, pentru el cultura e o formă de dispreț“.

Mai ne lega un lucru, niște reflexe comune de dincolo de voița noastră, convenții plăcute și riguroase ce se puteau defini prin grija de a nu deranja pe ceilalți prin prezența noastră prea impusă, reflexe și convenții ce veneau din faptul că ne născusem în medii foarte apropiate. Ar fi trebuit să fim foarte buni prieteni, dar tocmai asemănările noastre de fundal puneau în evidență deosebiri care ne despărțeau irevocabil.

În ultimele zile nu l-am întâlnit, nu lucram împreună, nu știam dacă mă evită sau nu, însă, cum mă așteptam la rezerva tuturor, am încercat să trec pe lângă el aproape neobservat. Spre marea mea surprindere, atunci spre plăcuta mea surprindere, m-a oprit.

— Te grăbești? m-a întrebat, i-am spus că nu în mod deosebit și am acceptat invitația lui la o plimbare nu m-am mirat că a trecut pe câmp, în spatele unor barăci, am mers în tăcere, depărtându-ne de locurile unde am fi putut întâlni oameni. Eram departe, pe câmp, nu schimbam nici un

cuvînt, întîlnirea noastră căpăta un aer misterios. M-a invitat să mă așez pe marginea unei ripe pietroase, la aproape doi kilometri de colonie, în plină pustietate. Era un loc retras și adăpostit, de unde nu se vedeau luminile șantierului decît proiectate pe cer și zgomotele erau stranii, infundate și de nicăieri²². Nu m-am putut opri să nu-i spun:

— Ai creat o atmosferă de mister teatral aducîndu-mă aici.

— Nu crezi că e potrivită?

— Poate, dar nu așa. Mai dură și mai la lumină.

— Să lăsăm asta. Știu ce ți se întîmplă. Ce-ai hotărît să faci?

— Să spun în orice caz adevărul.

Mateescu rise:

— Care adevăr?

— Singurul. Pe care-l știi și tu.

— Frumos, foarte frumos, te-ai hotărît deci să apuci calea martiriului pentru dreptate. Pentru dreptate și adevăr.

— Dacă vrei, poate fi adevărat. Sper că se va aranja însă totul.

— A, nu. Dacă te sacrifici, încearcă măcar s-o faci lucid, să nu aștepti nici un fel de minune, să nu crezi că în ultimul moment va interveni ceva sau cineva, ca într-o piesă de curte, și adevărul va fi restabilit cu regrete, iar campionii lui vor primi felicitări în ovațiile oamenilor cinstiți și cumsecade de pretutindeni, care nu așteaptă decît această restabilire

²² Între scenele „esențiale” din *Păsările* a fost socotită și aceasta (v. N. Manolescu, *loc. cit.*, *ibid.*). Locul ales de colegul lui Liviu, „teatral”, e decorul potrivit pentru discuția de principii, categorială care urmează. Ivăsiuc îl descrie doar prin cîteva linii metaforice, în așa fel încît locul „retras și adăpostit” să fie în chip explicit unul unde faptele se desprind de concretețea lor fenomenală și sînt „proiectate pe cer”; în „nicăieri”-ul analizei teoretice, purtate dincolo de orice determinări anume.



a frumosului adevăr. Nu acum, în nici un caz. Aici, dragul meu, nu e potrivit să-ți faci iluzii. Se joacă foarte tare. Dur, tare și eficient. Doar nu-ți închipui că se caută vreun adevăr. Doar știi de ce se face toată chestia asta.

— Tocmai că asta nu știu, nu înțeleg și încerc să înțeleg.

— Atunci, dacă nu înțelegi de ce, vrei să te sacrifici pentru o simplă eroare? Deși, poate ai dreptate. Contrar unor păreri foarte răspândite, sacrificiile nu se fac din luciditate ci din ignoranță. E un fel de preț superior al cunoașterii, care se înfăptuiește degeaba, când nu mai există subiect cunoscător.

Discuțiile teoretice mă dezgustau în asemenea moment. Mateescu îmi devenise brusc mai antipatic ca niciodată și am luat un aer posomorit. Mateescu nu mă vedea, dar cred că a simțit, sau și-a dat seama că fusese ridicol și a schimbat brusc tonul:

„Să lăsăm joaca, a spus. Dacă vrei un sfat, nu te sinucide inutil. Pentru că, dacă te opui, sigur te sinucizi, nu te vor ierta. Îți dai seama, sper, de ce se întâmplă totul. Dacă ai iluzii, ascultă-mi interpretarea. Condamnarea este sigură și face parte, așa zice, din ordinea necesară a lucrurilor, a unor asemenea mari tulburări sociale, în timpul cărora am avut nefericirea, poate fascinantă, să ne fi născut. Îți dai seama, se realizează câteva lucruri dintr-o lovitură. Întii se lichidează niște adversari potențiali, apoi inhibă și înfricoșează pe alți adversari potențiali. Pe mine, de pildă, dacă mi-aș fi pus în gând să mă opun vreodată. Numai că eu nu mi-am pus în gând ceea ce ei totuși n-au de unde ști. În același timp, explică niște insuccese nu prin natura începutului, sau prin proastă organizare, sau prin neputință, ci prin acțiunea unor forțe potrivnice, descoperite și zdrobite acum. Ceea ce va crea o atmosferă de frică. Nimeni nu va îndrăzni de acum să spună că un lucru e greu sau imposibil, ei vor lucra în tăcere și, mai mult, mereu cu conștiința vinovăției. În sfârșit, *last but not least*, vor fi numai victime, câteva, dar și martori, adică oameni implicați, de care nu se vor mai teme vreodată.

Ca tine de pildă, implicat, dacă vei fi compromis, deci pe vecie inofensiv²³.

Mateescu tăcu, așteptându-mi replica. Tăccam, îngrozit, fiindu-mi frică aproape să mă gîndesc. Pentru că, totuși, de ce o făceau? În fața mea se vedea doar marginea abruptă a ripei pietroase, era un loc dosnic și fără perspectivă. Alături, capul lui Mateescu, de-abia bănuît, rotund, mare, acoperit de un păr negru și aspru, tăiat foarte scurt, forma craniului i se vedea ca un herbec solid, în frunte părul îi era ridicat. Luă o piatră și o aruncă în ripă, piatra antrenă și altele, zgomotul de rostogoliș se infundă în adinc, sub picioarele noastre, mă apucase aproape o frică superstițioasă care mă paraliza.

După încă un minut sau două de tăcere, Mateescu continuă, cu un glas puțin schimbat:

„Aceasta, la o analiză sumară, vizînd numai primul strat al faptelor. Privind mai adinc, în stratul mai profund și adevărat, întreaga acțiune mi se pare superior firească. O mare răsturnare socială descompune ordinea și ierarhia și aceasta nu poate fi restabilită decît prin mijloace neobișnuite, deosebit de drastice, generalizate, care să disemineze teama, o teamă nu pentru răspunderea reală, dar și pentru cea posibilă. Trăim un moment cînd pentru un timp totul pare posibil. Acum vine, cu o forță egală, demonstrația limitelor. Societatea se restructurează, se restabilește ordinea, o ordine care trece prin momentul de panică. Apoi din teamă va apărea respectul și din respect se va naște, e numai un pas, un fel de dragoste, fericirea de a primi un zîmbet sau o lovitură peste spate, încurajatoare, din partea unui părinte sever.

23 Luarea de poziție a lui Mateescu definește un personaj interesant în cinismul lui. Deși nu ocupă un loc în avanscena *Păsărilor*, critica l-a remarcat, Eugen Simion socotindu-l chiar „personajul[...] memorabil al romanului”; pentru Paul Georgescu, „Singurul odios e Mateescu: nu știu dacă prea multă minte strică, dar prea multă adaptabilitate, sigur strică.” (*Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, p. 143).

Ascultă, Dunca, înțelege-mă, într-un fel e frumos. Se restabilește autoritatea paternă, ne transformăm într-o nouă familie cu noi întemeietori, iar noi vom fi fiii blânzi, sperînd, de-abia sperînd la o fărîmătură de moștenire. Tulbureala se termină și apare structura, cristalul, forma. Haosul devine cosmos, sub ochii noștri, dur, nemilos, așa cum a trebuit să fi fost și creațiunea dintii, dacă a existat vreodată²⁴. Nu vom mai fi copiii risipiți și risipitori. De o parte va fi raiul și de alta iadul. Tu, dragul meu, ai ajuns, înaintea mea, la momentul alegerii. Te invidiez. Dacă accepți, ești sigur prin *faptă*, nu prin declarațiile tale. Mai sigur decît printr-un act, deci tot o faptă, însă eroică. Pentru că de eroism ne putem dezice, în orice clipă ne putem dezice. Oricine are dreptul să strige: eu nu mai vreau să fiu erou, mă dezic de sacrificiile mele, de tot ce am făcut măreț. Dar nu și de rușine. Rușinea se lipește de noi, nu putem renunța, ea este adevărata fixare. Și din acest moment toate căile devin deschise. Eu n-aș ezita nici o singură clipă, nici o singură clipă. Și nu din dorința ieftină de parvenire, nu, ci din marele sentiment de siguranță pe care ți-l dă ierarhia, din sentimentul de paternitate. De la tine decurge lumea, a fi sus înseamnă să fii un întemeietor, sau cineva solid înfiripat în șirul întemeierilor. N-aș refuza această șansă pentru niște meschine scrupule morale, bazate pe un adevăr incert și fără consecințe. Adevărurile sînt importante numai dacă au consecințe, și acest adevăr special, adevăr istoric, mai important decît niște banale fapte, naște vaste consecințe, întemeiază o mitologie. Totul are caracter de mitologie, pînă și exorcismul, spălarea greutăților, a unor păcate și insuficiențe, prin victime. Tu vei contribui, ți s-a deschis posibilitatea, să pui o cărămidă la zidirea nevestei lui Manole în această construcție, mă refer la construcția

²⁴ Interpretarea lui Mateescu se construiește pe reafirmarea modelului de tip familial al autorității, justificator în sine, deasupra moralei.

abstractă. Să nu eziți. Eu va trebui să-mi fac drum mai greu, mult mai greu²⁵...

Mateescu tăcu din nou și pe mine mă cuprinsese spaima, mai ales pentru că tăcerea lui fu curmată de un ris încetșor, satisfăcut, care creșea mai târziu. Se zgâlțâia de ris și apoi mă lovi peste umăr și continuă, cu un ton scăzut:

„Așa s-a întâmplat. Totdeauna, așa s-au făcut piramidele. Geniile răului au fost învinse prin sacrificii umane. Uneori mă furizez să văd coloanele venind de la muncă și mă gîndesc, așa a fost totdeauna, totdeauna. Acestea sînt sacrificiile începutului. În lumina amurgului stau și văd cum se tirăse și mă gîndesc: fac la fel, dar îngroapă totodată și neghiobul lor vis egalitar. Știu, îmi vei spune, îmi vei striga: acolo sînt rudele tale, frații tăi, verii tăi de singe, tirînd roabe cu pietriș, sfișindu-și mîinile în pietre ascuțite. Ei și! Istoria este aspră, și cu ei, gata. Însă totul se va reface, cu acei care pot să reziste. Să nu refuzi, să nu te sinucizi că un prost.”

Îl uram pe Mateescu, pe el și visul lui de autoritate paternă, de ordine și ierarhie cruntă, gîndirea lui cu adevărat de dreaptă. Însă eu eram aici nu să mă desfăt cu formarea unei ierarhii, ci pentru că fugisem de una, și pe atunci nici măcar nu-mi dădeam seama de acest lucru cu destulă claritate, nu-l contemplam, ci îl simțeam cu toată ființa. În sinea mea mă opuneam bătrînului, șefului clănului, și din nou, ca odinioară în copilărie, am să-ți povestesc poate odată, din atlasul cu păsări, vulturii aevatici amenințau să se ridice²⁶.

25 Cinismul lui Mateescu e împins foarte departe, pînă la eludarea problemei eticului, preschimbată mai întîi în simple „meschine scrupule morale”. La limita dintre satiră, caricatură și gravitatea de tip dostoevskian a promiscuității interioare, personajul și-a urmat destinul, eșuînd sub masea slugărniciei purtată după zece sau cincisprezece ani ca inginer-șef în uzina lui Vinea („grăsos”, cu „bărbie dublă” și „flască” — în Capitolul V, *ed. cit.*, p. 129—130).

26 Încă o dată lait-motivul „păsărilor”, făcînd legătura între structurile existenței din copilărie și acelea ale noii situații-limită, ambele reductibile la arhetipul ierarhiei familiale.

Și știam că el face parte dintre adversarii cei mai periculoși, nu cei ce uneltesc împotriva șansei unei lumi noi, ci mult mai grav, vor să-i schimbe, acceptînd-o fals, doar micul semn din față, plusul în minus. Și era fundamental fals, pentru că nu era vorba de nici o piramidă mortuară, ci de o nouă civilizație, în opoziție cu cele dinainte, construită pe entuziasm și participare, nu pe niște cazuri particulare și frică. Majoritatea erau participanți.

N-am stat însă să-l combat, nu eram în momentul discuțiilor teoretice, argumentele, multe, înghețaseră în mine. Acum de-abia îmi era frică, și nu numai de mine, pentru mine, ci vedeam situația în mare, învățam din sofista demonstrație a lui Mateescu prețul posibil al unor nedreptăți. Și eram mai hotărît ca oricînd să nu primesc, tocmai pentru a salva ideea²⁷.

M-am ridicat deci fără să-i spun un singur cuvînt și am alergat lăsîndu-l acolo, la marginea ripei, am auzit că strigă ceva după mine și glasul lui mi s-a părut jalnic, ca de lup, însă nici n-am întors capul. A doua zi trebuia să dau răspunsul definitiv, și în grabă mi-am făcut un plan, am hotărît să plec și să întreb, să conving, să conjur un prieten vechi, la Buceurești. Pe Mateescu nu l-am mai văzut de atunci niciodată.

Margareta se ridicase în ultima parte a povestirii și acum ar fi putut să strige: „Eu l-am văzut, îl cunosc pe inginerul Mateescu, e prietenul bărbatului meu, îmi venea adeseori în casă și am auzit, sub o formă sau alta, aceste lucruri din gura lui. I-am simțit mina-libidinoasă plimbîndu-se pe brațul meu și buzele lui unsuroase mi-au zîmbit cu ascunsă înbiere, paralizată numai de frica de minia bărbatului meu, șeful lui, mai mare în linia ierarhiei“. Însă Margareta tăcu

²⁷ Afirmare clară a „idealismului“ moral al lui Liviu Dunca. Opțiunea sa îl plasează definitiv în planul abstracțiunii, paralel celui real.

pentru că nu era povestea ei și fu cuprinsă doar de un ușor tremur. Liviu Dunca se opri din povestire, o acoperi cu haina lui și scoborîră. Povestirea o va continua, îi promise ca și cum ea ar fi vrut s-o audă, a doua zi.

CAPITOLUL X

Scoborau pe aceeași vilcea, îngustă, printre smocurile rare de iarbă umedă, Margareta în față, subțire, dreaptă, cu brațele îndepărtate ușor de trup, ca pentru un subtil balans. În urma ei Liviu Dunca, ușor aplecat de spate, de vîrsta lui adevărată, cu privirile grele acoperite pe jumătate de pleoape. Distanța dintre ei creștea și se micșora, uneori Liviu Dunca era foarte aproape, gata să întindă mina și s-o cuprindă, apoi renunța și rămînea în urmă, distanța creștea și o putea vedea pe Margareta în întreaga ei eleganță, subțire și aproape inaccesibilă¹. Dealurile din jur se mohoriseră de seară și de altceva, secretul de el însuși, o întunecime care ștergea contururile și le făcea străine, greoaie, plicticoase.

În mijlocul acestei mohoreli generale el scoboră fără să capete curajul să atingă femeia din față, dominat de amintirile lui. Pentru că ele nu încetaseră să-l bîntuie odată cu mărturisirea. Fuga aceea, direct de la întîlnirea cu Mateescu la gară, luarea primului tren, cu vilegiaturisti prea veseli și prea bronzati întorcîndu-se de la mare, un grup de tineri care cîntau cu gura pînă la urechi, adolescentul înalt, deșirat, făcînd pe dirijorul cu gesturi prea largi, ridicole, o fată cu

1 Înainte de a-și relua istorisirea, Liviu are conștiința „depăr-tării” dintre el și Margareta, a imposibilității reale de comunicare între ei. E — pe de o parte — un „efect al oglinzii”, care te condamnă la singurătatea autocontemplativă, căci dincolo de suprafața ei nu poți trece; dar e și — pe de altă parte — eroarea de perspectivă a lui Liviu, agravată către final și concretizată în credința lui că eșecul existențial e definitiv și irevocabil, că orice drum nou e închis, că Margareta e „aproape inaccesibilă”.

trăsături ascutite, rizind prea tare, agitându-și picioarele lungi, cu genunchii ascutiți. Acum, fiind nu povestea, scoborînd vîlceaua, amintirile aveau o pregnanță halucinantă, parecă s-ar fi înîmplat cu o zi înainte, mai pure și mai puternice, stîrnite de imaginație, decît dacă ar fi fost chiar atunci în fața lui². Ce cîntau tinerii aceia, dezmățații aceia de tineri, chiar în noaptea lui de fugă? Vedea numai gurile lor deschizîndu-se și închizîndu-se, guri pe care timpul și imaginația le lărgiseră în memoria lui, din cauza scîrbei nejustificate pe care o resimțise atunci, semănau cu niște guri de batracian, broaște orăcîind la lună bezmetic, cu toată furia primăvărată a rutului general, animal și vegetal. Și el, stînd într-un colț, cu capul sprijinit de geam, neputînd să-i mai suporte, acrit încă de la începutul seriei de evenimente grave care l-au marcat, văzîndu-le fără voie fețele în oglinda murdară a ferestrei vagonului. Întinzînd automat controlorului un bilet de tren, alt bilet decît cel care trebuia, căutîndu-se apoi disperat prin buzunare ca să-l găsească pe cel bun, negăsindu-l, scormonirea buzunarelor, un sentiment de coșmar, cînd nu știi ce cauți, cu adevărat, ai de făcut un lucru urgent, ai pierdut ceva și nu știi ce, greutatea aceea nelămurită din piept, sudoarea lipicioasă și scîrboasă și zîmbetul pierind de pe fața conductorului. Fata aceea cu picioarele lungi privindu-l ironic, drept în față, și furia lui. În sfîrșit găsirea biletului, sfîrșeala și mereu, nedespărțită, frica de a nu fi descoperit, nu pentru că părea că vrea să fugă de luarea unei decizii, cît pentru că o dată descoperit ar fi putut fi împiedicat să se întîlnească la București cu prietenul său, Cheresteșiu, cel plecat de mai mulți ani, care lucra chiar în securitate, unde avea un post important. Deși era sigur că nu va putea rezolva aproape nimic, că mersul său e mai mult o fugă decît căutarea unei explicații, că se vor trage concluzii nefavorabile. Și atunci își dădu seama că nu se va mai întoarce, că a ales deja irevocabil un alt drum, complicat și spinos, unde poate

2 Tema cunoscută: amintirile — mai reale decît realitatea.

să se piardă. Însă era dornic să ajungă mai repede la o consecință, să se termine totul mai repede. Tinerii aceia s-au liniștit și au tăcut, fata adormise și gura i se înmuiase, rămânând întredeschisă și nu știu cum lascivă. Afară pe culoar se auzeau mereu pași, se trinteau uși, mereu se făcea controlul biletelor și fiecare control era plin de pericole, sau cel puțin așa i se părea. Zgomotul trenului și ușile care se trinteau, rulajul ușii de la compartiment, fețele curioase care-l ținteau, apoi ușa se închise din nou, tropăituri de pași și somnul grupului de tineri, cu gurile căscate, lăsându-l singur, mai enervant încă decît cîntecele lor enervante de dinainte. Și toate cele care au urmat.

Margareta scobora vilceaua și silueta ei avea o stranie eleganță, miinile îi stăteau depărtate de corp, mersul ei avea o grație hieratică, neobservată pînă atunci. Pășea de-abia atingînd iarba, mai mult pe virfuri, atitudinea ei era puțin abse: tă și-i dădea o notă de irealitate. Așa s-au strecurat pe lingă cinepiște și au pătruns în curte, pe sub merii cu frunzișul rotat și au ajuns în fața casei unde i-a așteptat fetița. Ea a observat, instinctiv și-a dat seama și a fugit, ascunzîndu-se, n-a mai apărut toată seara. Nici țăranea n-a mai fost atît de vorbăreață, întoarsă înspre grijile ei. Au băut puțin lapte în tăcere și apoi s-au retras în locul unde au dormit cu o noapte înainte³, însă între ei a apărut un mic spațiu pe care nici unul, nici celălalt nu încerca să-l reducă.

Liviu Dunca n-a mai putut și, ridicîndu-se în cot, a spus:

— Să-ți povestesc mai departe. Trebuie să-ți povestesc chiar în seara asta, pînă la capăt.

3 În aer liber. Trebuie observat că spațiile de joc sînt importante în *Păsările*: pe de-o parte, ele își „oglesc” locatarii (bircurile, uzina, apartamentul Victoriței, casa cu tableuri etc.); pe de altă parte, spațiile deschise sînt rezervate personajelor care au ele însele o deschidere către metafizic, către contemplația superioară (Liviu istorisește către Iulia în afara orașului, iar lunga confesiune către Margareta are loc sub cerul muntelui).

— Poate e mai bine să lăsăm pe mine. Să mai petrecem așa, dacă mai putem, măcar seara asta, măcar noaptea asta. Bănuiesc ce s-a întâmplat, dar nu trebuie să aibă nici o importanță pentru noi.

— Te-ai plins că viața ta a fost lipsită de evenimente, să-ți povestesc cum ar fi putut fi.

— Dar acum mi s-a întâmplat ceva. Mi se întâmplă. Nu mai este lipsită de evenimente. Să lăsăm așa, măcar pentru noaptea asta. Mîine, la lumina zilei, va fi altceva.

Liviu Dunca tăcu, pîrînd că s-a învoit, și se apropie de ea. Au stat așa cîteva minute, însă apăruse o ciudată paralizie a relației lor, faptul că erau unul lîngă celălalt nu mai avea atîta importanță. Liviu Dunca se ridică din nou, brusc, și o întrebă:

— De ce nu mă iubești cu tot ce mi s-a întâmplat? Așa ar trebui să mă iubești, cu trecutul meu, cu obsesiile mele, dacă vrei, cu nevrozele mele. Numai atunci ar fi ceva solid, adevărat.

— Dar așa te și iubesc. Cu tot ce ți s-a întâmplat.

— Atunci de ce nu mă lași să-ți povestesc mai departe? De ce ți-e frică să mă auzi? E foarte important pentru mine să-ți spun chiar acum tot ce s-a întâmplat atunci. A izbucnit totul fără premeditare.

— Vreau să-mi povestești. Însă nu acum, nu în seara asta. Nu știu precis pentru ce. Cînd povestești nu mai ești cu adevărat lîngă mine, ești foarte depărtat și absent⁴, nu mai contez atît de mult, deși mie îmi povestești și simt un fel de gelozie. Poate aș vrea ea totul să înceapă chiar acum. Să ne eliberăm și să începem totul de la început. Îți povestești numai ție, de aceea voiam să amini. Deși, dacă vrei neapărat, povestește.

— Da, am să-ți povestesc. Să nu-ți fie frică. Am să-ți povestesc o dată, acum, și apoi vom fi liberi să începem totul

⁴ Margareta îl simte și ea pe Liviu „departe“, confirmînd astfel existența „distanței“ pe care el o pune artificial între ei.

de la început. Însă trebuie să-ți spun ce s-a întâmplat. Tocmai să încep de la început, să ștergem totul și să simplificăm totul.

Am alergat atunci la gară și am luat primul tren, plecând spre București, cu orice risc, oferind poate o explicație ce se putea întoarce împotriva mea, părint că vreau să fug. Însă mă duceam să mă sfătuiesc cu un prieten, cu un om mai în vârstă, cu care lucrasem înainte cu câțiva ani. Fusese șeful meu, ne împrietenisem, deși nu acesta era exact termenul poate, aveam lungi discuții împreună, eram foarte apropiați. Îlegalist, activist de profesie, de vreo doi ani plecase, nu-l mai văzusem. Fusese chemat la București și lucra la securitate, era destul de important, îmi închipuiam. Aveam o deplină încredere în el, în onestitatea sa și știam că mă prănuise în mod deosebit și s-a deschis față de mine mai mult, decât față de oricine. Aveam încredere reciproc, puteam discuta pe față. Pe drum mi-a fost frică să nu fiu oprit, să nu fiu adus înapoi. Doar îmi dădusem seama, cînd m-au căutat la inginerul Radu Constantinescu acasă, că eram sub supraveghere, mi se cunosc toate mișcările. La gară trebuie să fie cineva care mă cunoaște. Mi-a fost frică la fiecare haltă că se va urca cineva, mi-a fost frică să nu fiu oprit la Gara de Nord. Orice privire aruncată asupra mea mi se părea că mă pune în pericol. Și, în plus, aveam și un presentiment că este ultima mea călătorie, cel puțin acum, că nu voi putea rezolva nimic, că nu voi fi înțeleș. Însă trebuia să vorbesc, mai ales după discuția cu Mateescu, pericolul pentru alții era mai mare, nici măcar nu se putea cuprinde. Plecasem sub imperiul unui impuls, gîndurile mele erau neclare, confuze, nu știam ce voi spune exact, în ce termeni voi protesta și pînă la ce limită. În timpul călătoriei îmi împărțeam vremea între frica de a nu fi împiedicat să ajung, o frică de coșmar, ca și cum mi s-ar putea bara o soluție, și planuri idioate și banale, ca și cum nimic nu urma să se întâmple, momentul va trece fără arme și fără consecințe și viața își va urma cursul normal. Mă voi întoarce și mă voi însura, apoi, după foarte puțină vreme,

ne vom muta la București, am să termin cu șantierul, totul va fi pașnic și firesc. Totdeauna ți se pare, în asemenea momente, că marile decizii nu fac parte din viața normală, că sînt paralele cu cursul ei firesc și că deciziile importante nu se întîlnesc deci cu ea niciodată, cu adevărat ca două linii absolut paralele⁵.

Mă gîndesc acum că era un început periculos, ideea că evenimentele mari, sau evenimentele generale, în care erau cuprinși alții, marile schimbări istorice, nu se suprapun pe viațile noastre, sînt alături sau deasupra, ne privesc doar limitat, ne ocupă o perioadă și apoi totul reîntre într-un sănătos și banal normal. Că istoria, ca să-i spun așa, se întimplă într-o altă lume, deasupra capetelor noastre, și pe noi ne ating numai reflexele ei, umbrele ei amenințătoare, dar această atingere este temporară și mai degrabă e bine să ne ferim de ea⁶. Era o periculoasă pară, îți spun, și se materializa, în acea noapte de neliniște și frică, prin stupide visuri că nu se va întimpla nimic, că de fapt nici nu se întimplă nimic și eu joc într-un soi de piesă, machiat, pe o scenă străină, o realitate puternică într-un fel unde se rostese marile cuvinte și se infruntă marile pasiuni, dar apoi voi coborî de pe scenă, mă voi demachia și, îmbrăcat în haine de stradă, voi aștepta cuminte tramvaiul, amestecat cu ceilalți, și mă voi opri într-un colț, să cumpăr o piine. Și aceasta este adevărata viață, cealaltă este o fantezie.

Am căutat prima cabină telefonică în gară, numărul de telefon într-o carte ferfeniță, am format numărul, uitîndu-mă cu grijă afară, unde se mai strinseseră să aștepte vreo doi-trei inși. Mi se părea că am văzut pe unul dintre ei în

5 Explicitare a *paralelismului* definitoriu pentru ideologia și structura *Păsărilor*. Liviu a reîntre în tensiunea povestirii și și analizează reacțiile de altădată ca pe intuiții ale faptului că opțiunea lui se produsese la nivelul abstract al „deciziilor importante”, complet deosebit de cel al „vieții normale”.

6 Liviu continuă interpretarea, dînd „istoriei” un sens supra-real („schimbările” ei „nu se suprapun pe viațile noastre”).

tren și că el mă privește suspicios, sau cel puțin cu un anumit înțeles. Centrala Ministerului de Interne era ocupată, am făcut din nou, și apoi din nou numărul, omul din fața mea, numai în cămașă, brunet și cu sprâncene groase și îmbinate, după un timp a apucat mânerul ușii cabinei, credeam că totul s-a sfârșit după ce reușisem aproape, chiar în ultima clipă.

— Hei, tovarășu, nu lași și pe alții să vorbească? Doar vezi că e ocupat!

M-am făcut că nu l-am auzit, m-am întors cu spatele la el și am format din nou numărul, cu grabă. În sfârșit mi-a răspuns o voce, l-am cerut pe colonelul Cheresteșiu, apoi sunetul unui telefon interior și am auzit o altă voce, de bărbat. Nerăbdătorul de la ușa cabinei dispăruse, probabil să caute un alt telefon; mă liniștisem. L-am cerut pe colonelul Cheresteșiu din nou și am răspuns întrebării cine sînt. A mai trecut un timp și în sfârșit l-am recunoscut chiar pe Cheresteșiu.

— Vreau să vă văd imediat, i-am spus, într-o chestiune extrem de urgentă, care nu suferă nici un fel de amîinare.

Cheresteșiu a tăcut, apoi m-a întrebat după o jumătate de minut ce mi s-a părut infinit de lungă:

— De unde telefonezi?

— Din Gara de Nord. Am sosit chiar acum cu trenul. Am venit anume să vorbim.

— Bine, îți trebuie cam un sfert de oră, douăzeci de minute să vii pînă la noi. Știi unde este, nu?

— Da, i-am răspuns, și am și pus telefonul înapoi în furcă, am luat un taxi, una din mașinile de pe atunci, un Plymouth obosit dinainte de război, cu vopseaua mîncată de vreme. Am ajuns în mai puțin de zece minute și m-am prezentat la informații. Nu se primise nici o notă, eu eram extrem de nerăbdător și nu l-am crezut pe ofițerul calm ce-mi controla actele metodic.

— Nu se poate, am strigat. Nu se poate. Doar am vorbit chiar acum cu tovarășul colonel.

— Lăsați, o să vină și bonul.

— Vă rog să-i dați un telefon.

— Bine, dacă sînteți *chiar* așa de grăbit.

Însă a continuat să-mi întoarcă încet buletinul. În sala mică de așteptare mai erau cîteva persoane, toți mi s-au părut extrem de îngrijorați, stăruiau în legătură cu el ceva în fața celor trei ofițeri calmi de la ghișeu, care păreau că au o cantitate infinită de răbdare. În sfîrșit a ținut un telefon, ofițerul meu l-a ridicat calm, apoi a tușit și a spus cu un ton puțin schimbat: Da, tovarășe colonel, s-a prezentat. Am înțeles, tovarășe colonel." Se întoarse după ce închise telefonul și făcu un gest din degete în spate. Un ofițer tînăr de tot, foarte subțire, aproape un copil, nu-i crescuse încă barba, apărî de undeva dintr-o încăpere din spate. „Ia-l pe tovarășul și du-l la tov. colonel Cheresteșiu. Știi unde?" Tinerelul (un sublocotenent) dădu din cap și mă invită să-l urmez. Am trecut drumul, am intrat într-un lift, apoi printr-un șir lung de coridoare, lungi și destul de întunecoase, cu numeroase uși gri, de metal, prin care se auzea ici-colo cîte un tăcănit de mașină de scris. Din loc în loc stăteau militari ce supravegheau, parecă pe jumătate adormiți în nemiscarea lor netensionată, coridoarele aproape pustii. Lumina se filtra sură, în ciuda zilei înăbușitoare de vară. Pe coridoare ardeau becuri obosite. La un moment dat am auzit un „psst, psst", și tinerelul meu însoțitor, care nu-mi spusese nici un cuvînt pînă atunci, mă apucă de braț și mă trase lingă perete. „Să așteptăm aici", îmi șopti foarte încet la ureche, vocea lui înceată se potrivea cu întreaga atmosferă, m-am întors la comanda lui și am privit peretele vreme de două minute, în spatele meu s-au auzit pași tîrșiți apoi, după ce s-au pierdut pe preșuri ne-am întors și ne-am continuat drumul în tăcere prin coridoarele lungi și luminate

de becuri, trecînd pe lingă aceiași subofițeri somnolenți și incremenți la coturile culoarului sau în fața cîte unei uși⁷.

În sfîrșit am ajuns și am fost introdus într-un birou mobilat doar de o masă mică și de două sau trei scaune. „Sedeți și așteptați“, îmi spuse însoțitorul, și dispăru, închizînd foarte încet ușa după el. M-am așezat pe unul dintre scaune și am început să aștept. De data asta așteptarea era chinuitoare, eu venisem aici să mă sfătuiască cu un om în care aveam încredere, să discut cu un prieten și nu aveam sentimentul acela de adversitate și încăpăținare care-mi făcuse suportabilă așteptarea prima dată. Mă uitam la minutarele ceasului care se mișcau prea încet, le fixam fascinat, obsedat de ticăitul tremurat al roțițelor pe care îl auzeam distinct în liniștea din jur. Din cînd în cînd vedeam pe sub ușa o umbră de întuneric care mă fascina, neînsoțită de nici un zgomot. Știam că trece cineva, pășind foarte încet, infundîndu-și pașii în pîsla covorului ce se întindea ca un șarpe de-a lungul coridoarelor. Nu se auzea nici o mașină de scris, nici zgomotele orașului ca și cum întreaga clădire mare și albă în care mă găscam era așezată undeva într-un cîmp foarte izolat. M-am ridicat și m-am dus la geam. Camera dădea înspre o curte vastă și goală, și dincolo de ea se vedea bulevardul, trotuarul din fața sălii Dales, cea veche, cu grilajul unde stăteau uneori, seara, studenții. Strada era foarte îndepărtată, pînă la mine nu ajungea nici un zgomot, doar oameni punctiformi treceau fără sens și fără grosime, în dreapta și în stînga, ca niște desene de copii. Priveam bulevardul de sus, de la o mare înălțime rarefiată, mi-am

⁷ Ivasiuc pregătește terenul confruntării dintre Dunca și Cheres-teșiu: descrierea noului decor mizează pe „întreaga atmosferă“ degajată de culorile stinse (ușile sînt „gri“, lumina „se filtra sură“, becurile ard „obosite“) și de liniștea importantă în care coridoarele stau cufundate (comenzile se dau prin abia auzite „pîsîituri“, „tineretul însoțitor“ șoptește „foarte încet la ureche“, subofițerii sînt „somnolenți și incremenți“ — „somnolenți“ pentru că locul pare un tărîm al puterii latente, zăgăzuite).

simțit palmele transpirate și m-am întors, așezindu-mă cu-minte la locul meu și urmărind imobilitatea aparentă a minutarului ce se tira de la o cifră la alta, condus de goana săltăreață, a secundarului⁸. În tot acest timp nu m-am gândit exact ce-am să spun, mi se părea că știu foarte bine în fond, că nu era nevoie de nici o pregătire, hotărîrea mea ținea loc de gânduri și formulări clare. Era într-un fel un semn al legăturii mele afective cu Cheresteșiu.

După mai bine de o oră în sfîrșit a intrat un ofițer în cameră și m-a invitat să-l urmez. Am mai făcut pe coridor doar cîțiva pași și am fost introdus într-un birou elegant, cu două uși, cu ferestre acoperite de draperii groase de catifea vișinie care umbreau camera. O masă mare era în fundul încăperii, iar în fața mesei două fotolii confortabile, și ele roșii, late și cu spătare înalte.

Cheresteșiu stătea în picioare, cu fața spre geam, și s-a întors un moment mai tîrziu. Nu-l mai văzusem de mai bine de doi ani, de cînd plecase de la noi, și l-am găsit schimbat. Se îngrășase puțin, nu mai avea tenul sănătos și ars de soare și de vînt pe care-l cunoșteam, nici privirea vioaie și puțin malițioasă, doar cu o sclipire ironică din cînd în cînd. Trăsăturile feței i se înmuiaseră sau mai exact i se îngreunaseră, obrazul căpătase o paloare de consum nervos și oboseală, părea mai în vîrstă, în mod evident. Expresia lui se schimbase și din cauza zîmbetului cu care mă primi, un zîmbet ce nu i-l cunoșteam, silit parcă, crispat.

— Te-am făcut să aștepți ca să termin niște treburi și să putem discuta în voie, fără grabă. Și să te mai liniștești. Stai jos acolo, și-mi arată unul dintre fotolii și, după ce m-am așezat, se lăsă și el foarte încet, mi s-a părut, în celălalt fotoliu și-și aprinse o țigară. Îmi întinse una și am profitat de

⁸ Dunca are tot mai acut conștiința că se află într-un spațiu desprins de contingent, populat de „umbre” („vedeam pe sub ușă o umbră de întuneric”), „la o mare înălțime rarefiată”, față de care strada (adică realitatea cotidiană) e „foarte îndepărtată”.

pauza aprinderii ei ca să ies din panica bruscă ce mă paralizase din momentul în care am intrat și l-am recunoscut.

O panică nouă, necunoscută, care mă făcea să nu mai știu ce spun, cum să încep, un fel de trac de examen. Eram blocat și am rămas așa și după ce am terminat aprinsul țigării cu chibrituri care se rupeau sau nu se aprindeau pentru că îmi tremurau vizibil mâinile. De aceea m-am adunat cu furie împotriva mea însumi și n-am început normal, ci am izbucnit:⁹

— Nu trebuie să lași să se întâmple așa ceva. Trebuie să-i împiedicăm, trebuie să explicăm, să ne explicăm. Neapărat, ascultă-mă, nu e vorba de mine, că am intrat eu în afacerea asta, că am fost implicat.

— Ce să împiedicăm? mă întrebă lent și șters Chereșteșiu. Ce?

— Ce se întâmplă. Ce se întâmplă acolo pe șantier, doar știi.

— Cred că sînt împiedicați, nu?

9 Întrevederea cu Chereșteșiu e punctul cel mai de sus al tensiunii procesului de conștiință trăit de Dunca. Argumentele celor doi se ciocnesc, despărțindu-i de o parte și de alta a unei baricade a opțiunilor. După ce avusese cu cîtva timp în urmă, pe șantier, sentimentul comunicării cu Chereșteșiu, Dunca îl găsește „schimbat” și intuiește din start eșecul convorbirii. Portretul are acum rolul de a „anunța” cu o clipă mai devreme atitudinea personajului. Scena a fost remarcată. Pe marginea ei, Eugen Simion a arătat că „De o rațiune superioară vorbește și Chereșteșiu, la care terorizatul Liviu Dunca aleargă pentru a primi un sprijin moral. Chereșteșiu, devenit între timp colonel de securitate, e convins că rolul lui nu este de a medita asupra dreptății sau nedreptății, ci de a executa. El este un instrument al necesității și, chiar dacă se îndoiește de ceva, reprimă îndoiala, pentru că numai prin disciplină se poate construi ceva durabil” (*op. cit.*, p. 511). Pentru Nicolae Manolescu, scena este a doua „esențială” din roman: „în scena cu Chereșteșiu, romanul este mult mai subtil și confruntarea, psihologie pasionantă. [...] Aici adevărul uman al protagoniștilor umple scena. Totul e dramatic, memorabil, de o mare intensitate a sentimentului. Convins principial de dreptatea lui, Chereșteșiu e vulnerabil sufletește în fața unui Liviu Dunca perfect onest și riscînd totul pe o singură carte.” (prefața la *ed. cit.*, p. XXII—XXIII).

M-am oprit. Știa desigur, de aceea mă primise în felul acesta, nefamiliar. Și era deja decis ce să-mi spună. Trebuia să fac un efort mult mai mare, să-l întorc din drum, să mă fac înțeleș. I-am spus că nu poate fi vorba de nici un sabotaj, doar și el cunoștea condițiile în care se lucra, greutățile uriașe de învins. Eu nu știam de nici un fel de sabotaj, cel puțin eu.

— Poate nu ți-ai dat seama, îmi spuse. Poate n-ai fost atent.

— Bine, să admitem că-i așa. Atunci de ce să depun eu ca martor, să acuz tocmai eu niște oameni pe care-i socotesc nevinovați? De ce e nevoie? De ce această înscenare?

Cheresteșiu nu-și pierdea calmul. Se ridică și-mi spuse:

— De ce n-o iei ca un semn de încredere? Doar cineva știe ce trebuie făcut, nu-ți închipui că se face fără rost.

Am continuat să pledez, dar nu știam exact ce să spun, lucrurile erau foarte evidente și mă încurcau prin evidența lor, eram prea agitat, nu fapte concrete trebuia să spun, pentru că nu despre ele era vorba. Cheresteșiu m-a mai ascultat, cu răbdare, încă o vreme, apoi m-a întrerupt, ridicându-se în picioare, mergînd la geam, privind afară în stradă un timp, apoi întorcîndu-se spre mine brusc:

— Discutăm degeaba așa. Oricum, eu nu pot face nimic, n-am nici o putere, nu de mine depinde. Primesc și eu ordine și le execut, fiind convins că așa e bine. Eu nu țin toate firele în mînă și nici nu le cunosc. Mărturisesc că am aflat și am bănuț de ce ai venit la mine. Nu pot face absolut nimic și nu cred c-aș face, dacă aș putea. Pot să-ți dau însă un sfat. Iată-l: fă ce ți se spune. Nu încerca să împiedici zadarnic ce trebuie să se facă și, oricum, se va face. Uneori sînt necesare multe lucruri de care nu ești convins, cînd le privești dinafară. Și cred că a'oi greșești. Privești lucrurile dinafară, ca și cum ai fi un judecător imparțial. Gîndește-te însă că ești angajat, într-o luptă, ce ți se pare nedrept poate fi drept, uneori e greu, dar trebuie neapărat. Ce facem noi n-a făcut nimeni în aceste locuri și e imens de greu. Nu uita, trebuiesc eforturi și, în anumite condiții, pînă și demobilizarea, gin-

direa prea tehnică și indiferentă a lucrurilor e o formă de sabotaj. Eu pot să-ți spun un singur lucru. Dacă aș fi eu, așa aș face. Mai mult, dacă ai fi fiul meu, ți-aș da același sfat. Eu am ales o dată, o singură dată în viață, și n-am de gând să mă mai schimb. Oricât de greu ar fi. Sînt lucruri, ține minte, ăsta e esențialul, care trebuie făcute, pe care nu le înțelegem pe deplin în fiecare clipă, dar nu ne pot fi explicate, nu avem căderea. Gîndește-te larg, la scară istorică.

Cheresteșiu se opri, se întoarse iar spre geam, își aprinse o nouă țigară, mișcă încet perdeaua, apoi se întoarse și-mi spuse:

— Asta este. Gîndește-te, alege o dată, și fă. Știu că ești cîstit, nu mă îndoiesc de dumneata. M-am legat de dumneata, acolo. Tocmai de aceea îți spun așa, cum mi-aș spune și mie însumi. Alege o cale și mergi pe ea pînă la capăt. În lumea noastră, în timpul nostru, numai așa se poate trăi. Altfel nu simți decît neputința. Amintește-ți, într-o noapte ți-am spus că uneori mă chinuie, m-a chinuit sentimentul neputinței, n-am putut salva ce mi-a fost mai drag. Trebuie să realizăm și imposibilul, cu orice preț, oricît ne-ar costa. Alt sfat nu pot să-ți dau, pentru că nici eu n-aș face altfel. N-aș face și nu fac.

Atunci de-abia am căpătat glas și i-am spus:

— Nici eu nu vreau să precupețesc nici un efort. Și eu, știi foarte bine, foarte bine, nu m-aș da în lături de la nimic și, dac-ar fi vinovați, dacă aș crede acest lucru, n-aș sta la îndoială. Dar mă întreb: Ce ne costă? Numai vieți omenesci! Ar fi mult, dar aș accepta. Să nu ne coste mult mai mult, infinit mai mult decît chiar liniștea noastră și viețile noastre. Să nu uităm, problema nu este să faci o lucrare, să realizezi un obiectiv, oricît de mare ar fi, oricît de important ar părea. Ci *altceva*, o altă lume, în care destinul să nu mai aibă loc. O lume pe care o facem *noi*, știind aceasta.

Începusem să înțeleg, dintr-o dată, tocmai prin insuficiența cuvintelor care se interpuseseră între noi. Erau prea multe și prea solemne, riscam să devenim prizonierii lor.

devenisem chiar prizonierii lor și ne închideau calea simplă de atingere, de comunicare, din noaptea aceea, de care vorbise el acum. Acolo trebuia ajuns, nu să ne pierdem în abstracțiunii, în destin și nedestin istoric, în închiderea și deschiderea unei lumi. Oricât adevăr ar fi în acele abstracțiuni, ele ne izolau, nășteau sentimentul justificărilor. Dintr-o dată, cuprins de un mare val de căldură omenească, simplă, am țîșnit de pe scaun. Vorbisem până acum prea mult, în limbi deosebite. M-am aruncat aproape înspre Cheresteșiu, așa că el, surprins, s-a dat un pas înapoi, neștiind ce vreau să fac.

— Ascultă-mă, am strigat, luîndu-l de umăr. Ne pierdem în cuvinte. E foarte simplu. Poți să pedepsești niște oameni nevinovați?

— Nu știu dacă sînt nevinovați!¹⁰

— Atunci află, am strigat, află, cercetează și numai dacă ești convins pedepsește-i. E doar foarte simplu. Trebuie să fii, trebuie să fim dreți, să putem privi pe oricine în față. Nu-mi luasem mîna de pe el, îl strîngeam bărbătește, îl priveam drept în ochi și îi repetam: totul este foarte simplu. Nu trebuie distruși niște oameni nevinovați, nu trebuie să curgă sînge nevinovat. Atît. Totul este foarte simplu, să

10 Patetism extrem al confruntării, prelungit și în paginile următoare. Problematizînd ideea opțiunii morale la scara istoriei, personajele lui Ivăsiuc ating miezul fierbinte al eseismului de tip românesc, „dramatizat”, implicat într-o regie a replicilor care se înfruntă și se contrazic. „Eseismul” i s-a reproșat adeseori prozatorului, care s-a „apărat” cu argumente de justete, precum: „Că există lungi pasagii direct eseistice în proză nu e o noutate în roman.” Spunînd asta, Ivăsiuc adăuga cu ironică modestie: „Aș fi fost foarte mîndru s-o fi inventat eu, dar cele mai frumoase pagini din «Frații Karamazov» sînt chiar ale eseului lui Ivan despre Marele Inchizitor. Desigur, nici prin gînd nu-mi trece să consider că vreo «dizertație» din vreuna din cărțile mele se ridică la acest nivel. Nici măcar la nivelul dizertației de o sută de pagini despre muzică a lui Thomas Mann din «Doctor Faustus», dar noi nu discutăm, sau nu s-a discutat, cît de bune sînt aceste eseuri în romanele mele. Noi discutăm dacă e valid reproșul că ele există ca atare.” (dintr-un interviu de Maria-Luiza Cristescu, datat 1973, în *Vatra*, an IX, nr. 6 (99), 20 iunie 1979, p. 15).

nu ne pierdem în cuvinte mari, în istorie. Să despărțim binele de rău, să nu facem răul, îl știm, îl bănuiește fiecare, nimeni nu se înșală cu adevărat.

Atunci, brusc, Cheresteșiu se smulse din strînsoarea mea prietenească, fața i se înăspri, pierdu expresia aceea nouă ce nu i-o cunoșteam, zîmbetul silit și puțin crispat, aerul de reținere puțin obosită. Deveni în parte așa cum îl cunoșteam, corpul său se îndreptă. Se dădu în lături și strigă:

— Și ce vrei să fac? Să mă răzvrătesc, să mă răzvrătesc împotriva oamenilor alături de care am luptat, împotriva alor mei? Ce vrei să fac? te întreb. De unde am eu siguranța, siguranța deplină că tocmăi ei greșesc și ceilalți sînt nevinovați ca să-mi justifice această răzvrătire? De unde să știu și de ce să cer explicații, ca și cum nu i-aș crede? Mi se spune: ești în război, știu că sînt într-un război, și execut ordinele care-mi sînt date, ca pe front. Eu atît încerc, să nu împilez pe nimeni, să nu pretind ceea ce eu nu cred, ci adevărul, să nu mă bănuie eu, pe mine, acolo unde eu răspund. Dar în rest execut ordinul. Eu răspund doar pentru sectorul meu, de aici și pînă aici. Încolo, nu pot să controlez și n-am dreptul s-o fac. De aici și pînă aici, atît, în limitele mele, în mărghinirea mea. Eu îmi fac datoria, atît. Așa am fost învățat și așa am să mor.

— Și dacă ești convins de contrariul?

— Nu sînt convins, pentru că nu pretind că știu tot. Și nu-mi poți cere să mă răzvrătesc.

— O dată ai făcut-o.

— Da, dar nu erau ai mei. Pe ceilalți îi știam, știam că mînt, vedeam, pe ai mei nu i-am prins încă.

— Și dacă i-ai prinde?

— Nu i-am prins. De ce să mă îndoiesc?

Cheresteșiu tăcu și se uită cu ochii tulburi la mine. Apoi se așeză greoi în fotoliu, cu aceeași mișcare parcă prea înceată, prea apăsată, ca și prima dată, și-mi făcu semn să stau și eu. L-am refuzat și am rămas în picioare, el însă a insistat și pînă la urmă m-am așezat.

— Ascultă, îmi spuse el. Ai vrea să mă îndoiesc. Ți-e ușor să spui, dar eu, aici, nu pot, nu pot nici măcar o singură clipă. Nu aici e locul unde-ți poți permite cea mai ușoară slăbiciune. O revoluție e o treabă complicată, mai complicată chiar decît îți poți închipui, decît mi-am închipuit eu, cînd eram tînăr și am pornit pe acest drum. E mai ușor să urăști, cînd ești în opoziție, cînd ești asuprit, cînd ai tîi n-au pline. Dar aici nu e așa de ușor. Chiar atunci cînd ai sigur dreptate, absolut sigur, și atunci e greu, pentru că e vorba de viața și libertatea oamenilor, de suferință. Trebuie învinsă orice rezistență, sînt mase întregi de dislocat, pentru că altfel nu se poate face ca să sfărîmi vechile rînduieli, cu prestigiul lor, cu vechimea lor. Eu nu pot să-mi permit să mă îndoiesc. Ți-e ușor să spui: controlează-i. Aici trebuie să cred cu încă-păținare în buna-credință a șefilor mei. Și am să-ți mai spun ceva. Nu e vorba numai să nu te îndoii, să nu te frîngi, să-ți învingi slăbiciunile, care uneori sînt obișnuite sentimente omenеști, mila, compasiunea, oroarea față de brutalitate. Dar mai este un pericol. Să nu degenerezi, să nu te lași corupt de putere¹¹. Nu pot face nimic în cazul tău, nimic, problema mă depășește. Dar asta nu înseamnă că n-am putere, foarte multă putere. Și am văzut oameni degenerînd, chiar oameni foarte tineri. Eu nu pot să-ți povestesc, dar acum cîteva zile, fără voia mea, am fost martorul unei scene, am surprins-o la doi pași de aici. Se dezlănțuise cineva, o femeie. Uneori nu e ușor să te împiedici să-ți fie greață de oameni, de unii oameni, de ceea ce se poate ascunde în ei. Stau tot timpul

11 Tema *puterii*, după Eugen Simion „tema mai profundă a cărții“ (*op. cit.*, p. 512). Ea l-a obsedat pe Ivăsiuc, însă nu în sensul care ar fi rezultat dintr-o precă realist-socială ortodoxă, ci în acela abstract, teoretic, ideologizat din parabola *Racului*. (Obsesia acestui tip de *putere* l-a putut conduce înspre meditația asupra „puterii scriitorului“, despre care a vorbit într-un articol publicat în chiar dimineața zilei sale ultime — v. *Puterea scriitorului*, în *Contemporanul*, nr. 9 (1582), 4 martie 1977, p. 1).

pe marginea unei prăpăstii și, ca să nu cad, într-o parte sau în cealaltă, trebuie să cred, trebuie să cred cu înverșunare, cu încăpăținare. Dacă n-aș crede, aș fi pierdut și nimic nu s-ar justifica. Ușor ți-e ție. Cheresteșiu tăcu, obosit, și închise ochii. Cu ochii închiși, adăugă: Cite mi-au văzut ochii aici. Și nu sint un om slab.

Am tăcut și eu, impresionat. Începeam să înțeleg ceva, dar nu mă puteam împăca încă, în acel moment, cu ideea. Trebuia să mă mai gîndesc și mă gîndeam, dar nu știam cum să încep. De aceea am rămas surprins cînd l-am auzit spunînd:

— Dacă nu vrei, mă rog, am să văd ce pot face. Poate voi reuși. Să iei calea cea ușoară, să-ți vezi de meserie și să lucrezi cîstit. Știu că ești un foarte bun specialist și avem nevoie. Am să încerc. Voi face tot ce-mi va sta în putință.

Deschisese ochii, dar nu mă privea, ci undeva departe, deasupra capului meu, părea extrem de obosit, se ridică, făcînd cîțiva pași prin cameră și rămase la geam. Atunci sună telefonul, unul din telefoanele de pe birou, și Cheresteșiu se grăbi să-l ridice. Cînd auzi vocea din aparat, instinctiv, se îndreptă. „Să trăiți, spuse el, apoi adăugă: da, e aici. Am înțeles, vin chiar acum, nu, lăsați, mai întîi vin eu la dumneavoastră”, și închise telefonul.

— Ascultă, îmi spuse el. Mai gîndește-te, faci cum vrei, nu te silește nimeni. Am să te mai las să te gîndești și am să văd ce pot face. Apoi se îndreptă spre ușă și, înainte de a ieși, se mai opri o dată, se întoarse spre mine și, ridicînd o mînă în aer, undeva deasupra, îmi spuse: Să ne facem fiecare la locul lui datoria, atît.

Cînd ieși pe ușă am avut sentimentul că mergea puțin aplecat, ca și cum avea nevoie de care vorbise îl covîrșea, o simțea cu umerii și cu spatele, îl apăsa ca o forță fizică, pipăibilă.

Am rămas din nou singur, vreme de mai bine de o oră. Dar nu-mi mai dădeam seama de scurgerea timpului, mă gîndeam febril, uneori confuz, perindîndu-mi imagini dispa-

rate prin cap, alteori precise, cu lăiş. Trebuia să-i spun, îmi ziceam, am să-i spun, cînd se va întoarce: Lucrurile sînt simple, trebuie evitată nedreptatea. Îndreptarul este străvechi şi pînă acum nu ne-am ţinut de el, zdrobiţi tocmai de necesitatea socială: să nu minţi, să nu ucizi. Să nu verşi sînge nevinovat. Restul sînt sofisme, justificări. Însă îmi venea apoi din nou în minte ce mi-a spus, în a doua parte a conversaţiei, cînd am spart carapacea aceea convenţională de siguranţă de sine. Poţi să te ţii de aceste precepte simple cînd eşti angajat într-o asemenea întreprindere, într-o asemenea luptă? Trebuie să poţi, îmi răspundeam. De aceea o şi faci, de aceea ai început. Poţi să nu ai încredere în ce ţi se spune? Trebuie, nu ai dreptul să devii un executant orb, justificat de ideea abstractă a unei necesităţi istorice, a unui destin. Şi dacă totuşi acest destin există, această necesitate îşi pretinde victimele, pentru moment, pînă cînd vei rezolva cu adevărat situaţia? Da, îmi spuneam, ai însă dreptul să te ocupi doar de sectorul tău, să-ţi admiţi cu atîta uşurinţă limitele, să te vezi limitat şi copleşit? Dar n-ai nici dreptul să spui, odată ce ai admis premisa fundamentală a unei violente răsturnări, a forţării ritmului istoriei: eu mă retrag, eu nu pot să fac asta. S-o facă alţii în locul meu, eu mă voi ocupa doar de treaba mea, cu mîinile curate, în afara oricărei răspunderi, pentru că dacă ai admis premisa fundamentală, răspunzi şi tu, dacă o profesezi. Şi totuşi nu poţi admite necesitatea oarbă, care să te conducă de undeva, de dincolo. Iar oamenii aceia sînt nevinovaţi, restul sînt cuvinte.

Aşa mă gîndeam, voiam să mă ridic din fotoliu şi să mă plimb prin biroul acela spaţios, dar nu aveam energia necesară, febrilitatea mea era interioară. Nici nu mi-am aprins o ţigară măcar. Cînd, deodată, rapid, aproape zvienit, intră Cheresteşiu, în cameră, mai puţin liniştit decît atunci cînd ieşise. Avea obraji palizi, acoperiţi de mici pete roşii. Se opri mai întîi lingă uşă, apoi se hotărî şi, cu paşi mari, se apropie de birou şi se așeză pe scaun. Mă privi o clipă, apoi îmi spuse: „Nu mai ai de ales. Sau nu mai ai decît cîteva

clipe. Nici nu trebuia să mă mai vezi, dar am obținut lucrul ăsta, altfel imi era rușine. Recunoaște, fă ce ți se spune, altfel e foarte grav. Extrem de grav. E ultimul minut.”

L-am privit lung, citeva clipe, apoi fără nici un efort, cu o mare siguranță și liniște, pentru prima dată cu siguranță și liniște, i-am răspuns: „NU. În nici un caz. Știu că sînt nevinovați.”

— De unde știi? De unde? Dar nu mai vreau să mai începem de la capăt, nu mai vreau. Vei fi condamnat pentru omisiune de denunț. Chiar cei pe care-i aperi vor recunoaște asta, că ai știut, că ți-au spus.

— N-au decît. Acesta este ultimul meu răspuns.

Cheresteșiu ridică din umeri, mă privi lung, apoi lovi cu pumnul în masă, zăngănind toate obiectele de pe ea, și strigă: „Eu am ales o dată, am ales, nu sînt bătut de vînt, de ici de colo, ca orice mic intelectual burghez.”

Era forma lui de destin, acea alegere, și i se supunea ei.¹²

Ancheta are apoi un singur sens. Dunca evocă slăbile de spirit însoțitoare, mai mult decît apăsătoare.

[...] În curînd mi s-a comunicat sentința, nu eram bineînțeles condamnat la moarte, ci doar la cîtiva ani de închisoare, și am fost dus într-un alt loc, împreună cu alții, și prima seară acolo, scăpat din tensiunea acelei așteptări amăgită cu descoperiri, este unul dintre cele mai fericite momente din viața mea.¹³

12 Definitiv separați prin felul cum se raportează la ordinea morală, Dunca și Cheresteșiu (nu numai acesta din urmă) întruchipează două tipuri de *destin*.

13 Zarurile au fost aruncate și opțiunea lui Dunca nu mai are întoarcere. E interesant de observat că au existat comentarii critice care au „judecat” personajul în plan realist-psihologic, cu o aspră datorată inadecvării de perspectivă (vezi comentariile lui S. Damian sau N. Balotă), pînă acolo încît Paul Georgescu a avut ironica părere că Dunca încearcă „să aplice Revoluției normele moralei kantiene, ceea ce e înduioșător”, l-a crezut „țanțos de atitudinea sa negativă, kantiană” și a ajuns să-l numească „june kantian zăpăug” (sic!) (*op. cit.*, p. 143).

Și în curînd, curînd pe: tru acel timp lung în fiecare clipă și scurt dacă-l gîndești din urmă, fiind prea sărac în evenimente, aveam să descopăr o ultimă implicație a acelei descoperiri ale mele, care o anula, într-o anumită măsură.

Liviu Dunca tăcu o clipă, ca să-și orînduiască amintirile ce-l copleșeau, scenele pe care nu putea să le uite cu adevărat, ca să fie cu adevărat demonstrativ, parcă dintr-o dată mărturisirea lui spontană ar fi avut nevoie de grijă, ar fi trebuit să convingă, ca pledoaria unui avocat. De data asta se adresa precis cuiva, nu mai era o formă a vorbirii de unul singur, ca pînă acum. Se uită pentru prima dată cu atenție la Margareta, mișcîndu-și privirea peste ea ca obiectivul unui aparat cinematografic. Fu surprins de expresia ei de concentrată atenție, de aviditate, total deosebită de detașarea firească a relațiilor lor de pînă atunci, de dragostea lor cu o notă tinerească, de camaraderie de tabără. Acum stătea fascinată, cu buzele întredeschise, dezvăluindu-și dinții mici și ascuțiți. După cîteva clipe îi sințîi brațele cum se întind și-i cuprind gîtul, îl atrag spre ea, corpul i se lipi de al lui, era fierbinte ca și cum ar fi fost cuprinsă de febră. Îi simțîi respirația pe gît, apoi urcîndu-se spre față. „N-am vrut asta, se gîndi Liviu Dunca, nu de asta i-am spus, nu de asta i-am povestit.“

— N-am vrut să te impresionez, îi spuse el, reuși să-i spună, tîrît în jos de strînsoarea ei.

— Taci, îi șopti Margareta, taci, să nu mai vorbim. Să nu ne mai aducem aminte niciodată de asta. Să nu ne mai aducem aminte. Am să te ajut să uiți, să uiți pentru totdeauna. Dar acum taci, n-are rost să vorbim.

Liviu Dunca nu se mai împotrivi, se lăsă dus, supus, de patima ei, simțîi el însuși că se pierde, se afundă în încordare și plăcere, o simțîi caldă, aprinsă, fremătătoare, posedată de o extraordinară energie, pe care nu i-ar fi putut-o bănuî, nu ieșise niciodată pînă atunci la iveală. Nu se eliberă decît tîrziu din senzația de plăcută toropeală și uitare de sine,

coplesit din nou de un fel de rușine pentru reacția ciudată a Margaretei. Își repetă din nou, ca și cum ar fi fost o legătură directă de la cauză la efect, că n-a urmărit asta. „Mi-e silă de mine, se gândi. Toate întâmplările acelea au ajuns, au devenit un mijloc de a stârni interesul.” Începu să le vadă îndepărtate și străine, ca toată viața lui aproape, un șir de întâmplări care s-au petrecut cu altcineva, unei persoane cu care avea doar foarte slabe și întâmplătoare relații, Margareta stătea lângă el, tăcută și absentă. „Ce ciudată e”, se gândi Liviu Duica. Își aduse aminte de ipostazele ei, numai în ultimele zile, de când erau împreună. Doamna înaltă, subțire și blondă, cu talie elegantă, pe care o văzuse pe stradă, amintindu-i vag de ceva din trecut, femeia detașată, rarefiată, *trăind sub semnul oglinzii*, acolo, la ea acasă, când a vizitat-o cedând impulsului nestăvilit, apoi naturalețea ei perfectă din primele zile, schimbarea ei bruscă, venirea aici, ziua de călărie, prima noapte. Margareta se destrăma într-o serie de ipostaze, dintre care cea mai puțin legată de celelalte era ultima, vitalitatea posesivă, năvalnică cu care reacționase la povestirea lui, povestire care acum îi făcea silă, în parte pentru că a produs această reacție. „Care e natura ei adevărată?” se gândi, și o privi pe furie, cu coada ochiului. Era desăvârșit de calmă, cu toate trăsăturile destinse, aproape inertă, ca un obiect așezat alături, dacă n-ar fi fost respirația ei ușoară, egală, liniștită ca un ritm străin și permanent. Margareta îi observă privirea și zîmbi, unul din zîmbetele ei care o apropiau de imaginea inițială, de distanță și transparență. Apoi întinse mina spre el și și-o petrecu prin părul lui aspru, des, încărunțit.

— Te iubesc, îi spuse. Te iubesc foarte mult. E foarte bine.

— De ce mă iubești?

— Nu pot să răspund la întrebarea asta. Nimeni nu poate răspunde. Cred că nici tu.

— Poate ar trebui să încercăm să răspundem. Măcar să ne-o punem.

— De ce să ne-o punem? Nu e nevoie. E de la sine înțeles.

— Nu știu. Mi-a venit acum în minte o explicație. Am încercat să fugim, amindoi, mai ales eu. Să creăm ceva absolut separat, fără nici o legătură. Și n-am reușit. Eu n-am reușit, și ți-am spus toată istoria asta, care a năvălit pur și simplu peste mine. Am simțit o nevoie irezistibilă să sparg atmosfera aceea de încintare, de mulțumire și plăcere.

— E adevărat. Dar ne vom împotrivi, ne vom împotrivi împreună. Toate aceste lucruri au trecut și nu ne mai privesc. Nu trebuie să te mai privească. Va trebui să începem totul de la început. De la bun început.¹⁴

— Nu se poate începe totul de la început. Am început fiecare dintre noi de foarte multă vreme. Eu mai ales. Și totul n-a fost decit reacție, frică în îmbătrânire, iluzie. Mi-a fost foarte silă de mine că ți-am povestit, de la început, de cînd am venit aici, în aceste locuri, n-am încercat decit să povestesc, fiecărui, și la sfîrșit te-am ales pe tine ca interlocutor, ca martor.

— Foarte bine. Mă bucur că ți-am fost de folos. Acum gata, ai spus, te-ai ușurat, știu și eu.

Liviu Dunca tăcu și se gîndi doar pentru el, singur. Nu mai avea rost să continue conversația. Se gîndi că a încercat să-i implice pe toți, de cînd a venit, că a încercat mai ales s-o implice pe ea, s-o cuprindă în trecutul său, și ea a reacționat să se apere, poate sau oricum întreprinderea nu are nici un rost, nu poate duce la nimic. „Am făcut-o doar din egoism, își formulă clar în minte. Doar din egoism. Nu m-am gîndit nici o clipă la ea. Din neliniște și egoism. Și sint bătrîn, nu bătrîn numai pentru ea, ci în general.“ [...]

14 O dată confesiunea lui Liviu încheiată, cei doi au sentimentul perfecte comunicări și le apare în față utopia unei existențe în doi, a unei iubiri solidare, imediat respinsă de Liviu, care se simte „bătrîn“ și se pătrunde de eroarea credinței că viitorul îi e închis.

Margareta se ridică de lângă el și-l privi concentrată, de data asta evident de la acea distanță și răceală, măcar aparentă atenție poate pentru celălalt, cu care privea ea lucrurile și ființele. Apoi spuse:

— Nu te înțeleg pe deplin. Mi-ai povestit prea puțin despre viața ta normală, obișnuită. Nici nu te-am întrebat, nu m-am întrebat nici pe mine cine ești cu adevărat. Dar poate nu e totuși prea târziu. Putem începe noi, acum. Să fie totul firesc. Să facem planuri de viitor, să luăm hotărâri foarte simple, care se impun.

Liviu Dunca nu-i răspunse, o mîngîie doar, cu un aer aproape absent. „E foarte frumoasă, se gîndi. Foarte frumoasă.” Se întunecase aproape și i se vedea doar profilul, femeia și copiii ei se culcaseră, nu se mai simțea nici prezența fetei, fascinată de ei. „Are un profil pur, e formată din linii de o mare eleganță. E femeia cea mai frumoasă pe care am întîlnit-o.” Dar o privea detașat, ca pe o ființă străină pe care o admira foarte mult, îi făcea plăcere să o privească.¹⁵ Margareta aștepta, aproape aplecată asupra lui. O lăsă să aștepte un timp, apoi îi spuse moale și se miră chiar el de noul ton al vocii sale: „Să ne mai gîndim. Să plecăm și să ne gîndim. Mai avem vreme.”

Margareta nu răspunse și se depărtă puțin, el se lăsă pe spate și privi în sus, apoi în jur, la pomii cu coroana întunecată, meri săracăcioși și sălbaticiți, de sat de munte, grădina nu avea nici un fel de pete, era indiferentă în lumina scăzută, o grădină săracă ce se întindea pînă la cînepiște. A doua zi în zori au plecat, vorbindu-și foarte puțin. Margareta tăcea și îi zîmbea doar din cînd în cînd, jenată, el îi răspundea cu o ciudată și neplăcută blîndețe.

¹⁵ „Depărtarea” închipuită de Liviu se adîncește, dînd dramatism relației celor doi: utopia „hubirii absolute” e atinsă și în aceeași clipă se risipește...

CAPITOLUL XI ne-o înfățișează pe Victorița aplicându-și planurile de distrugere a lui Vinea (printr-un etimologism ironic — „moartea” lui: „În zilele acelea se pregătea pierderea lui Dumitru Vinea, adică scoaterea lui din funcție. «Defunctus», scos din funcție.”¹). Victorița are o întrevvedere cu văduva lui Iosif Dandu, în cursul căreia „sinte” punctul vulnerabil al lui Vinea, apoi poartă o lungă discuție cu Domide, tânărul inginer „adversar” al aceluia, devenit acum „aliat” al ei, și integrează toate datele într-un scenariu al „decăderii” directorului general.

CAPITOLUL XII revine la „criza” lui Dumitru Vinea, tot mai preocupat de lungi și „vinovate” introspecții.

Dumitru Vinea trăia un moment de criză și această criză însemna tocmai descoperirea unei alte realități care, cel puțin acum, i se părea cu mult mai importantă.¹ În zilele următoare accidentului și certei cu Victorița, silueta puternică a directorului general putea fi văzută adesea, mult mai mult ca înainte, cutreierînd uzina de la o secție la alta, intrînd în ateliere, fără scop precis, fără să dea ordine, fără să critice aspru neajunsurile, cu un ton sigur și rece. Nu mai avea ochiul stăpînului care, precum se știe, îngrășă vita, proverb care-i plăcea lui pe vremuri cînd unui din subalternii lui i-l servise cu un larg zîmbet pe fața-i lată.

Acum se mulțumea să privească, criza apăruse la el tocmai prin acea manifestare impersonală, de sus, privirea din punctul de vedere al nimănui, care-l iritase la Margareta și din această cauză o iubise, dar o și considerase înfringerea

¹ *Păsările*, ed. cit., p. 303.

¹ Vinea are conștiința noii sale existențe, într-un plan *paralel* realității brute. Revenirea insistentă a motivului (pe care l-am semnalat mereu) confirmă că „paralelismul” poate fi socotit principiul de construcție al ansamblului *Păsărilor*. Revine și ideea „crizei” lui Vinea. N. Manolescu a vorbit despre o „problematică a crizei și a iluminării” caracteristică romanelor lui Ivasiuc (titlul prefetei la ediția din *B.p.t.* este chiar *Criză și iluminare*).

lui. Sau privirea lui Iosif Dandu, dinainte de a muri, o privire care cuprinde totul și nu se dezvăluie pe sine, fără scop precis, menită doar să vadă. Era o senzație nouă și curioasă, și marca la el, în plină maturitate, o nouă fază de evoluție, ce nu se putea bănuși înainte. Atinsese faza de contemplare impersonală, drum spre gândirea impersonală, ce este poate adevărata capacitate a omului de a se detașa de sine. Nu fusese obișnuit cu ea și nu știa cât este de importantă, nu auzise niciodată că „*le moi est haïssable*“, o întreagă tradiție milenară a efortului de a atinge acest stadiu de eliberare îi era cu desăvîrșire necunoscută. Mergea prin uzină, se oprea într-un colț și încerca să treacă neobservat, el care totdeauna dorea, de tânăr, să fie mereu în prim plan, să fie observat de alții, starea ideală fiind concentrarea asupra lui a tuturor privirilor posibile din lume, luarea de cunoștință generală că el există cu adevărat, important pentru toți privitorii. A nu-l băga în seamă însemna a-l insulta. Se forța să vadă oamenii, așa cum erau ei, nu în ce raporturi erau cu el, cât îl respectă și cât îl consideră. Lumea încetase să mai fie constituită doar din raporturi foarte precise, șefi și subalterni. Era curios să vadă înfățișarea oamenilor și se întreba, cu o nouă și tristă curiozitate: „Oare cum este acest om, oare cine este acest om, la ce s-o fi gândind, ce o fi simțind?“ Zecile și sutele de oameni pe care-i vedea, cu care ar fi vrut uneori să comunice și nu știa cum, deveniseră pentru el niște probleme, o lume problematică, locuită de ființe problematice, cu obiecte nu tocmai atât de sigure și pline de amănunte, bogate în fațetele lor multiple. O uzină nouă și foarte străină, ca și cum de-abia atunci ar fi văzut-o pentru prima dată² [...]

[...] Singurul care a încercat să-l aducă la „realitate“ a fost inginerul-șef Mateescu, care aflase ceva mai târziu și

2 Odată schimbată perspectiva asupra realității, Vinea are revelația unei fețe noi a lucrurilor. Din punctul de vedere al actualului său fel de a gândi, cele ce-l interesau înainte (de pildă uzina) i-au devenit „străine“, căci întreg orizontul său problematic s-a schimbat brusc și altele sînt acum temele care-l frămîntă (vina, sensul vieții etc.).

veni într-o dimineață puțin alarmat la el, cu ceva din siguranța sa obișnuită pierdută.³ De aceea intră direct în subiect:

— Spune-mi, ce se întâmplă cu tine? Ce ai? Ai aflat, ai auzit ceva?

— N-am aflat și n-am auzit nimic. Ce să aflu?

— Știi, probabil ai auzit că se spune că vei fi înlocuit?

— Nu. N-am auzit.

— Deci nu e nimic adevărat. Bănuiam eu, niște prostii, scoase de lichelele astea. E absurd, însă era de datoria mea să te întreb. Se spune de idioți că se va face o nouă anchetă care să stabilească *adevăratele*, auzi „adevăratele” cauze ale accidentului. Și întreaga activitate a uzinei. Mi-a spus un binevoitor imbecil că ai fi recunoscut chiar, nu știu cum, că ești de vină și ai vrut să astupi gura unor nenorociți care au probe că știai de iminența accidentului și n-ai luat măsuri din neglijență. L-am trimis să se plimbe, spunindu-i: Așa îl cunoști dumneata pe tovarășul director general? El, într-un moment de rară și neașteptată luciditate, a plecat rușinat mărturisind: Nu. Aveți dreptate.

— Poate că sînt niște adevărate cauze. Poate că port o vină, ca noi toți, ca tine, dar mai ales eu. Știi, mă simt realmente vinovat de moartea oamenilor aceluia. Bașca a făcut un raport, îți amintești, dar pe mine nu m-a interesat.

Mateescu îl privi lung reprimindu-și neliniștea, apoi îi spuse:

— Vorbești chiar serios?

— Absolut. Par că glumesc? Am scăpat ușor, am încheiat în ziua aceea un proces-verbal, procurorul a fost intimidat, apoi s-a transformat totul în hirtie, rapoarte pe care tu le-ai tichuit și au plecat undeva unde sîntem crezuți pe cuvînt.

— Cum adică, tu chiar te crezi vinovat?

— Tu nu?

³ Ultima întrevvedere cu Mateescu, pe care nu-l vom mai întîlni decît pomenit în trecere. Bine intenționat, inginerul-șef îl previne pe Vinea asupra „conspirației” urzite în juru-i, însă își va da — totodată — la iveală cinismul structural și arivismul refulat.

— Eu? De ce? Ce, eu am impus niște parametri nerealisti? Și pe urmă, ce-mi pasă! Lucrăm cu mână slab calificată, cu niște mijloace moderne, unde trebuie experiență. Așa e începutul, o să depășim eventual și faza asta, ca și altele. Eu trebuie să dau producție cu materialul pe care-l am. Material uman și tehnic. Asta ca să ne păstrăm strict la subiect. Nu pot să opresc producția la primul semnal de alarmă primit de la niște oameni care pot exagera, dacă nu-mi aduc niște argumente tehnice serioase. Și nu pot să prevăd incapacitatea unor oameni fără experiență industrială. Nu există un loc în lume dealtfel unde să nu se întâmple asemenea accidente. Ele țin de specificul vieții moderne și ar fi greu să admitem că nu trebuie să mergem cu automobilul numai pentru că sînt atîtea accidente de circulație. Există o mie de explicații, pe care dealtfel le știi foarte bine, e inutil să ți le servesc. Important este ce se întâmplă cu tine, și nu de justificări teoretice ai tu nevoie. Nimeni nu-și schimbă atitudinea din motive teoretice și de aceea explicațiile la obiect sau generale sînt un semn de prostie din partea mea. Spune-mi, ce s-a întîmplat?

— Nu s-a întîmplat absolut nimic. Pur și simplu cred că sîntem vinovați, eu în primul rînd, de moartea acelor oameni și mai sînt încă multe lucruri de spus. Nu cred că am acționat cum trebuie, chiar atunci cînd am avut dreptate. Mereu mi-a scăpat ceva foarte important, foarte important, nici măcar n-am băgat de seamă cînd am făcut un lucru cu adevărat bun, fiindcă nu l-am făcut pentru el. E altfel, cu totul altfel, n-am cum să-ți explic, îmi lipsesc cuvintele. Ce e drept, tu le ai în exces.

— E foarte grav ce spui, nu pentru că ai dreptate, adevărul sau minciuna sînt indiferente în acest domeniu, ci pentru că ai început să problematizezi⁴; tu ești un om de acțiune,

⁴ Mateescu e primul care înțelege metamorfoza lui Vinea (nu încă și ireversibilitatea ei): autoritarul director general, dirijat pînă de curînd de remarcabilul său instinct al puterii, a început să „problematizeze“, simptom grav al „crizei“.

n-ai vrie să-ți faci prea multe probleme, ai fi paralizat pur și simplu dacă te-ai întreba mereu, dacă deciziile, toate deciziile, ar fi rezultatul unui lung șir de raționamente. Nu pentru că ar presupune prea mult timp și deciziile trebuie luate repede. Nu e vorba de timp, acest argument este o prostie. Nu. Motivul pentru care nu trebuie să raționezi excesiv este cu totul altul. Acțiunea, vezi tu, e prelungirea unui instinct și ea trebuie să-și păstreze prospețimea instinctului. Ea trebuie să țighească ca un jet, să aibă ceva nemilos, sigur, încărcat de decizie. Fiecare act este o operație chirurgicală însemnând un anumit raport stabilit cu semenii tăi, care au tendința să nu se supună și trebuie să simtă că n-au încotro, că supunerea este tot ce le-a mai rămas, că trebuie să se plece. Că ei de fapt nici nu mai există, că au devenit unelte ale unei voințe superioare, animate, eventual, de o idee superioară.

Mateescu se ridică de pe scaunul său și începu să măsoare camera cu pași mari, fumând nervos. Se opri în mijlocul camerei, brusc, cu o expresie nouă, pe care Vineanu nu i-o văzuse niciodată, în tot timpul celor 25 de ani de cînd se cunoșteau. Nu mai păstra nimic din obișnuita sa ironie calmă și detașată, pînă și fața îi părea mai puțin pufoasă și grasă, ca și cum un sîmbure dur ar fi ieșit la iveală din cărnurile moi și turgide ale fructului.

— Am pierdut cu tine, am pierdut.⁵ Și cu tine m-am înșelat, asta este soarta și blestemul meu. O fisură, cine știe ce mărunță fisură în solida ta inconștientă de barbar, în care am crezut din tinerețe, de cînd ne-am împrietenit. Pentru că la mine, dragul meu, și prietenia uneori este o formă a disprețului, ori pe tine te disprețuiam copios. Credeam că

⁵ Monologul final al lui Mateescu (după care își face ieșirea de pe scena romanului). La cota maximă a cinismului de care e capabil, inginerul-șef evocă „prietenia” lor din studentie (prietenia ca „formă a disprețului”) și dezvăluie ambiția sa de „eminență cenușie”, de dirijor din umbră al autorității (căci îi lipsește vocația exercitării ei directe, în văzul tuturor).

ești tare de cap, incapabil de reflecție, un ghem de nervi și de ambiții. Și când colo iată-te elacind într-o meschină reflexivitate, mediocră, plină de griji mărunte, de mărunte procese de conștiință. Să fiu silit totdeauna să mă țin în umbra unor oameni ca tine! Și nu pentru că reflexivitatea mi-ar da scrupule inutile, nu, în nici într-un caz nu. Dar e ceva care-mi lipsește, ceva simțit imediat de ceilalți, atât de cei care trebuie să se supună, cât și de confreria oamenilor de acțiune care nu mă simt al lor. Sint ca un genial jucător de șah, care are în minte toate schemele, cele mai reușite scheme și combinații, dar este cu desăvârșire orb și nimeni nu vrea să-i indice pozițiile reale decît cu condiția ca gloria victoriei să revină mînuitorului. Nu pot să ajung direct la putere, decît mijlocit, numai mijlocit. Și, chiar și aici, în proporții meschine. Pe tine te sperie acolo un accident, cîtiva morți cu adevărat scuizabili, și aici trebuie să mă opresc eu, născut pentru altfel de consilii decît la un asemenea nivel. E inutil tot ce-ți spun, nu vrei să lupți, ai cedat pentru că s-a căscat fisura în splendida ta inconștientă Degeaba aș mai pleda. Începe să te amețească plăcerea de a reflecta, de a descoperi o altă lume în afară de tine, oricît de mediocre ar fi rezultatele. Nu vei mai fi niciodată chiar același. Și chiar dacă ai fi, dacă nu e vorba decît de o simplă criză, oricum ai pierdut pentru că n-ai avut-o într-un moment de repaus și de victorie, cînd crizele sint un lux posibil, ci chiar în momentul în care ești atacat și vei pierde, și pierzînd va trebui să-ți măgulești vanitatea spunîndu-ți: am pierdut pentru că am devenit om. Să te lauzi cu înfrîngerea ta. Gata, am pierdut cu tine. N-am descoperit la timp fisura.⁶

6 Concluzia lui Mateescu, altfel corectă, păcătuiește prin traducerea în termeni sociali a unei probleme de conștiință desprinse de orice realitate terestră: „fisura” lui Vinea nu s-a produs în planul existenței sale sociale, ci în acela moral și filozofic. Mateescu crede că Vinea se îndreaptă spre un eșec social, cînd de fapt acela e pe punctul să se elibereze de constrîngerile existenței sociale.

Fără să mai aștepte replica lui Vinea, care dealtfel nici nu se mișcase de la locul său, nu părea că vrea să răspundă, Mateescu ieși din birou trântind cu putere ușa, încă pradă agitației.

După ce ieși, Vinea începu să ridă singur, în hohote. Puterea, vorbe umflate. Ce putere, aici. Nici măcar asta nu era adevărat, pentru că puterea sa era foarte limitată. Și chiar dacă ar fi așa? „Cum am putut să-l cred pe ăsta, pe fanfaronul ăsta, cu explicațiile lui puerile, de adolescent ros de complexe, cu lecturi neasimilate?! Care nu voia decît să se aranjeze și găsisse o cale în naivitatea mea, vorbind, ca să mă cred și mai important, ca și cum acțiunile mele, micile mele aranjamente ar avea nevoie de justificări teoretice, ar fi pline de înalte semnificații ce trebuiesc dezvăluite într-un limbaj abstract.“ Puterea. Vinea își repetă cuvîntul de mai multe ori, apoi ridică din umeri. Se sculă și începu să măsoare încăperea cu pași mari, oprindu-se din cînd în cînd, apoi pornind din nou la drum, cu capul aplecat. Din cînd în cînd gesticula, își ridica brațele în sus, dînd semne de nelămurire, sau ridica din umeri; dacă ar fi pătruns cineva atunci în birou, cu siguranță că nu l-ar fi recunoscut, ar fi putut bănui că s-a îmbolnăvit grav de nervi.

„În ce cred eu? se întrebă. În ce cred eu?“ Pentru prima dată își puna o asemenea întrebare, acum parcă se dedublase, cineva din el îi puna întrebări ce la prima vedere păreau foarte ușoare, era gata să răspundă: „dar e foarte simplu, uite, eu cred în...“ dar apoi celălalt, cel care puna întrebările acestea fals simple, dădea din cap, neîncrezător. [...]

Acum, pentru prima dată după ani de zile, după adolescența sa ambițioasă, se întreba și tot ce-și răspundea nu-l satisfăcea, nu avea cuvinte, nu avea resurse, se mulțumise pînă acum cu surogatul de gîndire sofistică a lui Mateescu, care-l satisfăcea și prin „neortodoxia ei“ pe care o contrazicea moale și fără prea mare convingere. Se simțea rău ca și cînd ar fi trebuit să navigheze pe o mare, fără coordonate, lipsa

de convingeri îi apărea sub forma unei remuşcări, a unei mari şi autentice vinovăţii, comparabilă aproape cu moartea acelor oameni într-un accident de uzină şi cu alte accidente sau neatenţii ale sale.⁷

„Oare există oameni care cred într-adevăr, care au convingeri ferme, care acţionează în funcţie de ele?” se întrebă cu naivitate. Dacă cineva l-ar fi întrebat asta cu câteva luni înainte şi ar fi dorit să răspundă serios, să fie absolut sincer, ar fi spus că a avea nişte opinii generale despre lume este un fel de profesie ca oricare alta. El era un om practic şi avea de rezolvat probleme practice.

Nici nu avea cu cine să discute.⁸ Pe Margareta, de la începutul crizei, o evita, o vedea foarte rar, se pare că în ultimele zile ieşea foarte des din casă. Dar nu îndrăznea să o vadă deschis, să o întrebe, pentru că nu mai ştia în ce raporturi este cu ea, ea şi cu alţi oameni. Se gîndea doar la ea din cînd în cînd, cu frică şi plăcere, şi amîna discuţia care trebuia să vină, neapărat poate ea a ştiut toate astea de la bun început, a trăit într-o altă lume, mai reală, mai plină, orizontul său dovedindu-se fantomatic, o schemă goală. I se părea că ştie şi crede chiar mai puţin decît în realitate, aşa cum se întîmplă în momente de criză şi de îndoială, pentru că Dumitru Vineanu nu era chiar aşa de lipsit de orice convingeri. El credea ferm în ierarhie şi autoritate, lumea nu era un gol, ci o piramidă, autoritatea era asemănătoare cu autoritatea tatălui în familie, lumea se baza pe ea şi ordinea alunga haosul, un rău în fond asemănător celui în care se găsea el acum. „Trebuie să iau totul de la capăt, îşi striga, de la capăt, absolut de la capăt, aşa nu se poate trăi. Foarte bine dacă mă

7 Bărbatul puternic, obișnuit să facă lucid jocurile, a lăsat locul unei ființe vulnerabile, obsedate de o culpabilitate metafizică. La alt nivel, Vineanu re trăiește astfel drama celor doi, Dunca și Margareta.

8 Vineanu resimte și el imposibilitatea comunicării și se gîndește la Margareta, percependu-i abia acum sensul existenței („poate ea a știut toate de la bun început, a trăit într-o altă lume, mai reală, mai plină”).

vor da afară, foarte bine, voi avea timp să mă gîndesc, e drept, nici n-am prea avut timp să mă ocup de mine. Nu e nici o nenorocire, nu m-am născut pe scaunul ăsta, dă-l dracului de scaun!”

Apoi iar își continua plimbarea neliniștită, pe care o reîncepea și acasă, în biroul lui, pînă noaptea tîrziu. „Va trebui să iau măsuri“, spunea, dar cuvîntul simțea că nu este potrivit pentru asemenea situații, măsurile erau potrivite pentru alte treburi, pentru treburile lui practice pe care le cunoștea atît de bine. Ce măsuri să iei ca să-ți făurești la patruzeci și cinci de ani convingeri ferme, să-ți găsești un solid fundament?

Vinea participă apoi la o vînațoare condusă de Sebișan, primul secretar al județului, care vrea să „repare“ defecțiunea din comportamentul directorului general al combinatului. Dar Vinea continuă să fie „absent“ și chiar absentează de la convorbirea cu Sebișan: neobservat în agitația vînațorii, pleacă înainte ca primul secretar să-i vorbească. Pe parcurs e făcut portretul lui Sebișan, „bătrînul“ județului, cu istorii din istoria lui personală: conform legii romanului, el repetă la alt nivel modelul arhetipal, familial al autorității.

CAPITOLUL XIII finalizează „căderea“ socială a lui Vinea. Activi, Victorița și Domide sînt primiți la Sebișan, în timp ce Vinea traversează — la polul opus — o perioadă de totală abstragere („în starea de mare singurătate a întrebării adevărate și esențiale“¹). Ancheta căreia îi e supus, deși destul de îngăduitoare, conduce la destituire, căci el nu face nici un gest de „salvare“, pîrînd chiar că „dorește“ eliberarea din funcție. Cînd ea se produce, „Vinea primește vestea detașat“.² Vede în ea un nou început și are o pornire de optimism: „am mult de gîndit, trebuie să începem totul de la capăt“.³

1, 2, 3 *Păsările*, ed. cit., p. 384, p. 400, *ibid.*

CAPITOLUL XIV

Liviu Dunca și Margareta s-au întors pe jos, în tăcere, până la șoseaua principală unde puteau să ia un autobuz IRTA, de-a dreptul peste o culme rotunjită, străbătută de cărări ce se încrucișau ciudat, ca niște noduri de reptile, venind și plecând spre locuri fără nume precis, nu localități, ci pășuni, bucăți de pământ arabil. Fusese acolo, demult, o pădure, tăiată atunci când regiunea a fost spoliată de baronul Grödl, la sfârșitul veacului trecut, acum era cel mai trist peisaj, cu iarbă rară și subțire de mlaștină sărată, cu sute de mușuroaie de cirtite flămînde și cu aceste cărări galbene, lutoase, expuse la soare¹.

Margareta mergea în față și Liviu Dunca se ținea la o distanță convenabilă, dincolo de umbra ei, purtînd rucsacul greu în spate. Margareta era ușoară și grațioasă, mai grațioasă decît vreodată, cu miinile libere (el n-o lăsase să-l ajute cu nimic, redevenit de o deosebită politețe), cu talia ei înaltă și subțire și un mers parcă cochet, șerpuitor, fără nici o grijă. Numai chipul ei, nevăzut de Liviu Dunca, părea schimbat, în contrast cu libertatea mișcărilor unduite el avea o bizară încremenire, ca a unui copil ce-și uită trăsăturile în mirare, după ce participă la un eveniment neînțeles, grav, pentru maturi. Buzele îi erau întredeschise, ca și cum ar fi fost pe punctul de a spune ceva, dar evenimentele îi curmaseră întrebarea.

Liviu Dunca se încovoia sub greutate, din cînd în cînd se oprea și apoi grăbea pasul, gîfîind, s-o ajungă din urmă. Apoi au sosit la șoseaua principală, la marginea unui sat, și s-au așezat să aștepte autobuzul pe o bancă lângă gardul ultimei case, sub un măr cu frunzele acoperite de praf albi-

¹ Ultimul capitol revine la firul principal, al cuplului Liviu — Margareta. Drumul lor de întoarcere în oraș, parcurs sub semnul iubirii profunde care-i leagă, înfășurîndu-i într-un halou de o infinită delicatețe, e în același timp apăsător de iminența sfîrșitului.

cios de șosea proastă și răseolită de mașini. Mai aveau cel puțin două ore până la sosirea autobuzului, două ore până la timpul scris pe stîlpul stației. Treceau destule camioane, șoferii aproape le făceau semne să se urce și să-i ducă până la oraș (era și mai comod decît în autobuz, și astfel cîștigau și șoferii un ban în plus). Dar ei erau cuprinși de o ciudată inerție, hotărîseră să meargă cu autobuzul și nu se mai puteau decide altfel, și stăteau în umbra firavă și prăfoasă a mărului, pe banca de scinduri, în tăcere.

— Să mă duc să-ți aduc niște fructe, poate ți-e sete, spuse Liviu Dunca.

— Da, mi-e foarte sete, du-te și caută niște fructe.

Liviu Dunca se ridică să plece, să întrebe de fructe pe femeia din casă, care-și făcea mereu treabă prin curte și le arunca priviri intrigate. Dar în ultimul moment Margareta îl opri: „nu mai mi-e chiar așa de sete, mai bine stai aici“. Liviu Dunca rămase nehotărît în picioare, apoi se așază din nou și privi drept în față, lăsîndu-și spre Margareta doar profilul subțire, brăzdat și distins. Margareta vru să-i spună ceva, deschise gura, dar nu se hotărî și tăcu². Apoi începu să fredoneze un cîntec cu o melodie imprecisă, un cîntec ce fusese cîndva vesel, dar acum, prin ea, căpătase ciudate valori melopeice datorită întreruperii ritmului. Renunță la el și începu să fluiera direct o melodie monotonă, cu inflexiuni ușor sentimentale. Liviu Dunca îi spuse: „Fluieri bine, ca un băiat. Nu mă mir, uneori ai o alură ușor băiețească“. Margareta dădu din cap și continuă să fluiera, pînă ce el o întrerupse din nou: „Am să botez melodia asta, melodia mică și rea, vrei?“ Margareta dădu din nou din cap, aprobator, și continuă să fluiera, apoi brusc îi spuse: „Mi-ar fi plăcut foarte mult să fiu băiat. Cînd eram mică îmi regretam sexul, apoi

² Apar ipostaze mărunte ale marii nehotărîri care îi împiedică să joace pînă la capăt „șansa“ întîlnirii lor (Liviu rămîne „nehotărît în picioare“, Margareta „nu se hotărî și tăcu“).

m-am obișnuit cu el. Acum îmi pare rău din nou, îmi pare foarte rău că sint femeie³.

— De ce? Ce-ai câștiga să fii bărbat?

— Aș avea mai puține prejudecăți și aș putea lua decizii. Eu aș lua deciziile pe care alții nu îndrăznesc să le ia.

Liviu Dunca tăcu, apoi se ridică:

— Am să mă duc totuși după fructe. Ți-e foarte sete, trebuie să-ți fie foarte sete.

— Nu te grăbi să iei decizia asta, dacă vrei să arăți că ești bărbat. Mai bine stai. Peste ceva mai mult decît o oră va veni autobuzul.

Pînă la urmă el rupse tăcerea, nu mai putu suporta, oricum se gîndea la asta și, ca să fie liber să-și desfășoare gîndurile în voie, o implică și pe ea în ele, așa ideile i se precizau și în același timp era și politicoasă, n-o ținea în tăcere lingă el. Începu abrupt:

— Toată viața mea a fost un eșec.⁴ Am vrut să fiu liber, ieșit din toate necesitățile care mă copleșiseră în acel moment al biografiei mele și m-am ținut deoparte, absolut deoparte, mîndru cumva de independența mea, descondiționat. Doar învățasem asta, acolo, că nu sint un pion pe o tablă de șah, că sint liber tocmai pentru că nu trebuie să-mi urmez un destin prestabilit, pentru că e posibil să fiu ucis, distrus, să nu-mi realizez niciodată potențele. De aceea m-am ținut la o parte, ca un semn al libertății, uitînd că numai atunci cînd riști să fii distrus ești liber. Și m-am legat nu de necesitate, ci de experiența mea pe care n-am depășit-o niciodată, niciodată, am trăit cu ea, fără să o mărturisesc, toți acești ani, toți anii maturității mele. Eram puțin absent, egal cu

3 De-aici încolo revin semnale ale coerenței psihanalitice care va impune finalul tragic (vezi pornirea Margaretei față de „bărbatul-copil” din Liviu, reamintirea fetei de la munte etc.).

4 Cu solemnitate ușor ridicolă, Liviu Dunca face o „recapitulare” a teoriei eșecului personal, a imposibilității de a se elibera de „necesitate” și a deșartei iluzii a „libertății”. Orb, el consideră eșecul ca pe ceva definitiv, căruia nu mai are rost să-i opui nimic.

mine însumi, jucam, fără să-mi dau seama, puțin teatru pentru că absența mea detașată, surisul meru reținut mă făceau aparte și aceasta era menajarea, hrănirea micii mele vanități. Nu mă realizasem, aveam o existență mediocră, dar din înalte, complicate și misterioase cauze, din pricina unei experiențe de nemărturisit. Ar fi trebuit să încep totul de la început, să mă eliberez deplin, să mă însor, să fac copii, să muncesc, să mă bucur, să mă întristez și să mă enfurii. Eu însă eram egal cu mine însumi, singuratec subliniat pentru alții, învăluit în taina unui trecut complicat și a unui martiriu. Desigur, n-am spus asta nimănui, dar am lăsat să se înțeleagă. Trebuia să iau totul de la început, să dovedesc că sînt în stare să iau totul de la început. Întreaga mea viață a fost un eșec, n-am reușit să fiu liber nici măcar o singură clipă, ca să pot duce o viață normală. Un eșec deplin. De-abia acum îmi dau seama.

Cuvintele lui Liviu Dunca se înșiruiau rapid, febril, unul după celălalt, cam vagi și cam abstracte, toate căinîndu-i viața, care a fost un eșec, pentru că n-a luat lucrurile direct, frontal și de la bun început. Mereu și mereu, povestind cum a fost și ce-a făcut după ce a ieșit, revenea la această frază, noua coloană a mărturisirii lui. Margareta se gîndea: „Dar de ce nu începi chiar acum, cu mine?” Amîndoi vom începe de la început, vom trăi și vom face copii. Mi-ar plăcea să avem împreună un copil. Să plecăm și să începem de la început, să ne bucurăm și să ne întristăm, cum spui tu.“ Însă nu-și mărturisi gîndul fiindcă Liviu Dunca părea că vorbește de un trecut îndepărtat și de neînlocuit, vorbea de începuturi, de libertatea de a începe, dar începutul lui, un nou viitor, deschiderea unui nou viitor erau plasate undeva în trecut, în altă epocă, acolo unde ea și nimeni nu mai aveau nici un acces, nici măcar Liviu Dunca. Era un spațiu mort; în altă

5 Distanța dintre cei doi e tradusă aici și în continuare prin paralelismul gîndurilor lor, incapabile să intre în comunicare. Margareta va descoperi o soluție „dură” pentru „semnul oglinzii” („A vrut doar să se mărturisească”), apoi o abandonează, are certitudinea marii lor iubiri — dar totul e „decis” dinainte...

lume, unde nu se poate ajunge. „Se leagă acum, ca și atunci, de-o altă fază a trecutului său, așa cum, atunci când a ieșit, s-a legat de închisoare și de experiența lui acolo. Ar trebui să-i spun asta, să-i arăt că-și repetă greșeala.”

Însă nu-i spuse nimic, ca și cum ar fi fost inutil. „Nu m-a iubit nici o singură clipă, nici acum nu-mi vorbește mie. A vrut doar să se mărturisească, să-mi istorisească ce i s-a întâmplat. Asta înțelegea el prin semnul oglinzii, voia să se oglindească în mine. A fost obsedat de el, nu l-am interesat pentru mine nici o singură clipă, va trebui să-i spun direct: Nu m-ai iubit, nu m-ai iubit, a fost doar o farsă, sau poate nu o farsă, tu aveai nevoie de mine. Mai mult decât aveam eu de tine. Trebuia să-mi istorisești totul și pentru asta nu aveai nevoie de un simplu spectator, ci de unul care se amestecă în trecutul tău, are dreptul acesta.”

Liviu Dunca i-a vorbit despre greșeala lui, marea lui greșeală capitală, analizând-o, repetând-o, mărunțind-o, Margareta l-a ascultat în tăcere, mereu voind să-l întrerupă, dar nereușind să se hotărască⁶.

A venit în sfârșit autobuzul, un autobuz foarte vechi, menținut doar pentru liniile secundare, unde oricum timpul nu era contemporan cu el. În ultima vreme se mai adunaseră câteva femei, pe care ei nici nu le observaseră, femei cu desagi vârgați, grei, se duceau probabil la piață. Rabla s-a oprit și încasatorul s-a uitat la grupul care-l aștepta. Le-a cerut mai întâi să se așeze în rând, „în ordine, mătușilor, nu așa, unul după altul, cum trebuie”. Liviu Dunca și Margareta s-au așezat în spatele femeilor, dar încasatorul îi preferă. „Mătușă, n-avem locuri decât pentru dînșii, vezi că trebuie să se întoarcă la oraș”. „Noa că ți-oi da, uite, ia un leu mai mult, numa ia-mă”, spuse una dintre femei, vrînd să-l corupă naiv. Dar nu reuși, încasatorul cu șapea pusă pe virful capului

⁶ Imposibilitatea efectivă a comunicării continuă să fie tradusă în nehotărîrea Margaretei, în cramponarea lui Liviu de trecut.

era incoruptibil și orășean, solidar cu Margareta și Dunca. „Ce-oi face eu cu un leu? Nici un pahar de bere nu pot lua“, le explică el. „Noa că ți-oi da doi și ți-o da și femeia asta încă doi și-i bea o bere“, insistă femeia, dar stăruințele ei nu dădură roade decât mai tirziu, după ce Liviu Dunca și Margareta, care asistau la scenă fără să intervină, fără să protesteze, au fost instalați la capătul autobuzului, unde mai erau două locuri, și șoferul a intervenit: „lasă-le, mă, hai, că n-am timp“, și atunci au urcat și femeile, dar au rămas în picioare, în mijlocul autobuzului.

Drumul era prost, mașina hurduca, mirosea puternic a benzină și a produse agricole, un amestec de vegetale, de brânză, de fum impregnat în haine. În plină căldură țărani erau gros, bine îmbrăcați și păreau că nu suferă. A fost un scandal în legătură cu un bătrîn, care voia să fumeze și autobuzul s-a împărțit în tabere, unii țineau cu autoritatea și alții cu libertatea de a fuma, dacă-ți face plăcere. Autoritatea, adică incasatorul, a propus țăranului bătrîn să-și cumpere un autoturism, ceea ce i-a amuzat și pe iubitorii de libertate. Bătrînul n-a răspuns, probabil nu știa ce-i aceea „o Dacie“, marca propusă de incasator. Un tânăr cu trăsături foarte fine, de cavaler al ordinului de Malta (rezultat al căsătoriilor în limitele aceluiași neam, specific satelor de munte ce s-au bucurat odată de privilegii răzășești), dar vioi și băgăreț, a intervenit cu explicația: „Uncheașule, uite ce zice dumnealui. Nu ți-i cumpăra un motor din acelea mici? Să mergi și să fumezi în ele, că-i voie, i-a dumitale!“ — „Ba, îi răspunse bătrînul, ba, că nu mi-am vîndut încă găina“. Apoi, pentru că explicase motivele folosirii provizorii a mijloacelor de transport în comun, cum le spunea incasatorul, cunoscător al limbajului profesional, folosit cu competență și măiestrie, bătrînul își aprinse totuși țigara și autoritatea îi permise fiindcă astfel mai trecuse din timp și uitaseră de hurducături. Autobuzul era animat, un mic colectiv divizat în grupuri, se făceau

și confesiuni în legătură cu motivele mersului la oraș, peste patruzeci de kilometri.⁷

Margareta și Liviu Dunca stăteau pe bancheta lor din fund, înghesuiți, în afara discuțiilor, nimeni nici nu-i băga în seamă. Erau strinși unul în celălalt și Margareta continua să se gîndească: „Nu m-a iubit niciodată, am fost doar un pretext. Dar oare eu l-am iubit? Ce-a fost pentru mine? M-am hotărît să plec pentru el, cu el, deși ar fi trebuit să plec de mult. Poate și el pentru mine a fost doar un pretext, ca să pot pleca, să am un motiv să plec, atît. Am fost unul pentru altul pretexte, din cu totul alte motive.“ Se uită la el, la profilul său fin, ușor îmbătrinit, și își repetă: „Nici eu nu l-am iubit propriu-zis, aveam doar nevoie de altceva“. Își aduse apoi aminte de călătoria visată, de puntea vaporului unde doi japonezi jucau tenis și își numărau punctele, *thirty, forty, game*, dar era o punte foarte îndepărtată și nu-i mai făcea nici un fel de plăcere⁸. Călătoria fără plăcere și se uită din nou la el, din profil, și de-abia atunci îi plăcu mult, fără nici un motiv, și se cuibări în el, ca și cum ar fi vrut să doarmă“. „Va trebui să-i spun: dar nu vezi, acum noi putem începe un adevărat început, de ce vorbești că ar fi trebuit să te eliberezi?“ Îl simți neajutorat, lipsit de înțelepciune, bărbatul-copil, și își așază și mai bine capul pe umerii lui, închizînd ochii. Mașina sărea peste hopuri și își ridica pasagerii din scaune, făcea viraje ca să evite căruțele mișcîndu-se lent sau orătăniile zăpăcîndu-se de zgomotul motorului și zdrăgănitul de fiare vechi al caroseriei. Călătorii vorbeau tare și vocile lor se neutralizau, combinîndu-se într-un zum-

7 Apare încă o dată ideea de autoritate dominatoare a unei comunități, de astă-dată în notă parodică („Autoritatea, adică, încasatorul“). Cele două scene secundare (admiterea femeilor în autobuz și soluționarea problemei fumatului în timpul deplasării), schițate cu umor, potențază dramatismul povestii de dragoste printr-o tehnică a ocolului epic, a disimulării firului principal.

8 „Călătoria visată“ a Margaretei apăruse la începutul Capitoului VII.

zet surd, sfîșiat din cînd în cînd desunetul maiînalt al unei voci de femei cuprinsă de veselie, apropiindu-se de țipăt. Margareta era pe punctul să adoarmă, bine adăpostită de golul umărului lui Liviu Dunca, și jumătatea de somn o făcea să se simtă bine, pe coverta curată a unui frumos vas de pasageri, soarele bătea din plin, marin, și cei doi japonezi continuau să joace tacticos tenis, să-și strige punctele: *thirty, forty, game*, alături, pe un șezlong, cu o carte uitată în poale, era același bărbat cu fața acoperită de ochelari de soare. Nu se întîmpla nimic și nici nu era de așteptat vreun eveniment, numai despicarea continuă a valurilor și țipetele înalte ale unor necunoscute păsări de mare, cu ciocurile roșii și penele albe, vîrstate de dungi negre, subțiri și elegante ca modelul unei rochii de seară. „Am și început ceva cu totul nou, cu desăvîrșire nou, și el nici nu-și dă seama.“ Apoi zîmbi amintirii îndepărtate a fetei din satul de munte, care se ținea după ea ca o umbră. „Fetița aceea și-a dat seama că am început ceva nou.“ Se cuibări și mai bine lângă Liviu Dunca, „e slab, i se simt claviculele, eu îi simt claviculele“.

„M-am oprit la cel mai important gest din viața mea, la consecințele unui refuz, la cel mai înalt Nu. Dar nici cel mai înalt Nu nu are importanță, pentru că după aceea n-am reușit să spun nici un da, n-am reușit să găsesc ce trebuie să afirm. O afirmare mediocră față de un Nu, oricît de însemnat, te poate duce mai departe. Am rămas numai cu mîndria sterilă a aceluia Nu, care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eșuat, am eșuat lamentabil. N-am făcut nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața mea. N-am reușit s-o depășesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină și plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu.“

Liviu Dunca se uită din nou la Margareta, cu ochii închiși, sprijinită de el, și își întinse mîna, mîngîind-o discret pe păr. Ea nu deschise ochii, mîrginindu-se să suridă și apoi să-și miște capul ușor. „Săraca fată, dacă nu mi-ar fi fost rușine de ea, pîrindu-mi că vreau s-o cuceresc cu povestirile mele,

nu mi-aş fi dat seama pe deplin". O mîngie iarăşi, tandru şi absent, o iubi ca pe o amintire îndepărtată, fiinţă aeriană, apărută în minte prin hazardurile memoriei...

Aşa au ajuns în oraş, doar în ultimele minute ea se ridică şi îi zîmbi, şi lui Liviu Dunca îi plăcură, cu un mare regret, dureros şi fără vlagă, ochii ei foarte deschişi la culoare, luminaţi de un zîmbet lăuntric, plin de inteligentă ironie, de calm şi detaşare. Privirea ei vioaie îl încurajă şi îi mai reduse din potolita tristeţe. „Să te conduc acasă, îi spuse. Să te conduc, aşa cum te-am condus în fiecare zi, cînd ne plimbam. Şi să ne pară rău, ca de fiecare dată, că ne despărţim. Să nu nădăjduim, ca de fiecare dată, că ne vom vedea mîine, că se mai întîmplă minunea asta.“

Ea îi zîmbi recunoscător, prieteneşte⁹, şi iar i se luminară ochii în felul ei, vesel şi direct, deschis şi atotcuprinzător: Se îndreptară spre casa ei, pe străzi bine ştiute, în amiaza toridă, plăcut toridă, călcîiele le lăsau amprente în caldarîmul înmuiat. Trecătorii erau rari şi paşnici, nu-i deranjau, erau nişte trecători blinzi şi anodini, care nu se interesau de ei, nici nu întorceau capul surprinşi. Aşa au ajuns în faţa casei ei, acoperită de iederă, cu toate storurile trase. Liviu Dunca puse bagajul jos, la picioarele ei.

— Ei, ce ne spunem acum? Am ajuns.

„Nu se poate“, îşi şipă Margareta surprinsă, necrezînd. Era atît de imposibil, că nici măcar nu putea fi spus. Tăcerea şi surprinderea ei îl izbiră şi pe Liviu Dunca şi încercă, zăpăcit, o explicaţie:

— Te iubesc foarte mult. Mai mult decît îţi poţi închipui. Însă, vezi, eu mi-am greşit viaţa, o pantă greşită, o fixare de un lucru, prea marea importanţă dată unui eveniment, şi eşuezi. Eşuezi jalnic, fără putinţă de întoarcere. Poate trebuia să vin aici, imediat cum am ieşit. Poate ne-am fi întîlnit. Te iubesc pentru tine, nu pentru mine.

⁹ Începe scena despărţirii lor, excepţional tensionată între seninătatea şi revolta Margaretei în faţa pasivităţii lui Liviu. Totul va merge în crescendo pînă la vibraţia profundă a şocului din final.

„Acum îți distrugi viața, chiar în clipa asta, se gîndi Margareta, nu-ți dai seama. Nu se poate să fie atît de prost să nu înțeleagă, vai, cît e de prost, Doamne.“¹⁰ Nu găsi forța să-i deschidă ochii, să-i arate evidența, ceea ce se vedea de la sine. Cu un ultim efort de concentrare, reuși să spună:

— Nu poți să pleci așa. Sint gata oricînd să plec cu tine, oriunde.

— Nu. Mai bine nu. N-are rost să-ți ratezi și tu viața alături de mine, nu pot să-ți ofer mare lucru, decît, ca în timpul călătoriei noastre, niște istorisiri care fatal ar începe să se repete. Ceea ce am tăcut cu mîndrie acum ar fi repetat, povestit, pînă la saturație. N-are rost și te iubesc prea mult ca să încerc să-ți ratez viața. Mai tîrziu ți-ai da seama, și cu o colecție de amintiri nu poți pleca.

— Poate vreau eu. Se mai poate începe!

— Nu, e prea tîrziu, pentru mine e tîrziu. Nu te-am întrebat niciodată despre bărbatul tău, cred că e un om energetic, practic și energic, care poate să-ți ofere mult mai mult.

„Doamne, cît e de prost, se gîndi Margareta. Poate chiar e sfîrșit“, însă nu reuși să-i spună adevărul elementar că iar își închide un drum, la fel de fixat ca înainte. Nu mai era sigură că o va înțelege, pentru că era foarte prost. Tăcu.

Profitînd de tăcere, de liniștea ei speriată, el îi zîmbi prietenos și nostalgic, deja din trecut și apoi, luîndu-i o mînă îi recită încet și solemn:

*Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique*

¹⁰ Alternare de „voci“, una interioară (a Margaretei) și alta normală (a lui Liviu), *parallelism* provocator al dramaticului impas de comunicare (și de comuniune). Cînd ea face totuși „un ultim efort de concentrare“ e prea tîrziu...

Brusc infuriată, Margareta îi întinse mîna și încercă să-i zimbească, el se aplecă și-i sărută mîna cu extremă politețe, apoi se răzgîndi și o îmbrățișă scurt, aducînd-o la piept.

„Dacă nu plec chiar acum, o nenorocesc, n-am să pot pleca singur. Trebuie să plec chiar în clipa asta, să-mi mobilizez toată energia. E extraordinar de frumoasă, cu adevărat firească o mare cucoană.“ Margareta se detașă încet, îl privi și-i spuse:

— Ai venit numai ca să-mi spui ce ți s-a întîmplat? Numai de aceea?

— Nu, cum poți să spui! Te iubesc foarte mult. Era foarte bine și poate de aceea am și început să-ți povestesc, să mă apăr, să-mi apăr întîmplările și ce-am gîndit. Dar, povestindu-ți, am înțeles, și nu te pot antrena într-o asemenea viață în ruine. Dacă-ți face bine, înfurie-te pe mine, dar n-ai dreptate, n-am iubit pe nimeni atît de mult cum te iubesc pe tine.

Apoi o îmbrățișă din nou, Margareta se desprinsese și porni spre casă, cu bagajul ei într-o mînă, urcă cele cîteva scări, găsi cheia și reuși să o bage în broască, o răsuci și, înainte de a intra, se întoarse. Liviu Dunca, înalt, slab și distins, mai stătea în fața porții și ridică o mînă, făcîndu-i un gest prietenos, se desprinsese din loc și plecă grăbit, cu pași foarte mari și foarte hotărîți. Margareta intră în casă, trase ușa după ea și pătrunse în holul întunecat, mirosind a închis și nelocuit. Își roti privirile în jur și văzu, pe toți pereții, dintr-o dată, capetele de cai cu gîturile întinse, struniți de zăbale de care voiau să scape, cu boturile deschise, arătîndu-și dinții ascuțiți, nechezînd cu furie, și mîinile nevăzute ale celor care îi struneau, energice, puternice și roșcate, cu pistrui, cu degetele scurte, încordate. Cai în două picioare, cai cu coamele în vînt, cu gîturile suple încordate într-un efort de moarte, un ultim efort. O priveau de pe toți pereții, umpleau holul întunecat de o larmă mai puternică decît cea auzită. Era cea mai populată cameră ce se putea inchipui, o cameră densă de atîtea prezențe și nechezături, care o asurzeau, o siliră să-și pună mîinile la urechi. Tablourile și reproducerile după pînze

celebre erau vii, cu adevărat în strigăt înalt, de disperare. Atunci își aduse aminte de ridicola lor cavaleadă, în satul de munte, de cei doi cai ai femeii și drumul lor la pas, pe cărare, de galopul împiedicat, greoi. „Aceasta a fost marea mea dragoste și marea mea călătorie“, se gândi, și fu cuprinsă de disperare. Nechezatul imaginar al cailor încetă. În camera mare și întunecoasă, cu fotografii urite, domnea cea mai desăvârșită liniște. Se întoarse și ochii îi căzură peste o oglindă mare, întunecată, se îndreptă spre ea și imaginea întâi apărură înaltă, cuprinzind-o toată, subțire și grațioasă, blondă și cu ochii foarte deschiși, apoi se luminează și mai mult, se îngroșă. Își zimbi în oglindă și își trecu miinile prin păr, după aceea rămase dreaptă și puțin solemnă. Oglinda își înmulțise imaginile, se vedeau camera și cîteva dintre tablouri. Se mișcă puțin, contemplind balansul camerei reflectate față de imaginea ei, întunecimea și umbrele complicate, verzui, prinse într-o rețea fină de linii purificate.

„Stau sub semnul oglinzii, eu stau sub semnul oglinzii, asta e definiția mea“, și simți o dorință acută să intre în camera aceea verzuie și foarte bătrină, de vîrsta oglinzii înalte, cu bogata ei țesătură de umbre, cu jocul ei adînc și misterios. Faldurile perdelei drapau bogat și solemn întreaga încăpere reflectată, organizau imaginile ca față de o esențială axă de simetrie¹¹. Gesturile ei deveniră automate, se retrase lângă perdea și imaginea ei deveni mică, cea mai neînsemnată din cameră, își aduse un scaun și își legă de git șnurul care atîrna de draperia solidă. Apoi se întoarse cu fața spre fereastră, ca să nu se vadă și, ca să fie mai sigură, închise ochii. Se balansă de cîteva ori și rămase apoi exact paralelă cu geamul, într-o deplină verticală, de fir de plumb.

¹¹ Rămasă singură, Margareta se lasă în voia „autorității“ (ultimă ipostază — în *Păsările* — a autorității) mecanismului simbolic al cărții, e „absorbită“ de el (oglindea, „semnul oglinzii“, umbrele verzui, faldurile perdelei își cumulează sensurile conotative dobîndite în roman), „mecanismul“ funcționează impecabil pînă la capăt, o „dirijează“, încît „Gesturile ei deveniră automate...“

Dumitru Vinea se întorcea acasă cu înfringerea deplin transformată în bucurie. „Dacă nu m-ar fi dat afară, rămâneam pentru totdeauna confundat cu postul meu, chiar în propriii mei ochi. Devenisem director și pentru mine“. Uitase de accident, erorile lui erau reale, desigur, dar acum important era să-și dovedească puterea de a începe cu adevărat de la început. Și se simțea foarte puternic, gata să înceapă, dar altfel, nu să ajungă din nou director general, să ajungă neapărat. Nu știa ce va face precis, dar era convins că va trăi altfel. Doar apropiindu-se de casă își aminti de plecarea Margaretei și rări pasul. Apoi îl grăbi din nou, era convins că o va găsi acasă și căută prin buzunare biletul lăsat la plecare. Era evident că nu plecase pentru totdeauna. Mări pasul, absolut convins că o va găsi acasă, nu se răzgîndi decît la colțul străzii lui, unde se hotări să se întoarcă și să cumpere niște flori. Se întoarse cu un buchet mare de trandafiri, mai vesel încă, întoarcerea lui semăna cu o întoarcere triumfală, depresiunea îi încetase cu desăvîrșire. „Va vedea că nu m-am frînt din asta, că nu stam cu într-un post, că era gata să alunec. Am să-i spun: astăzi m-au dat afară, adică nu, eu nu m-am opus, pentru că într-un fel aveau dreptate. De acum vom începe totul altfel.“ Se simțea puternic, sănătos, încă tînăr, mișcările lui aveau agilitatea din tinerețe, pierdută după o lungă viață sedentară. „Apoi vom pleca undeva, trebuie să ne odihnim dar o odihnă activă, sportivă.“

Se simți copleșit de o plăcută emoție cînd găsi ușa deschisă, vru [s-o strige, dar optă pentru surpriză, deschise ușa de la hol, încet, cu băgare de seamă, și pași înăuntru în virful picioarelor. Venit din soare, întunericul îl orbi puțin, făcu cîtiva pași și o zări în oglindă.¹²

¹² Pregătit pentru o viață nouă, „gata să înceapă“, simțindu-se eliberat și din nou „puternic“, Vinea se izbește încă o dată, cu o violență peste marginile suportabilului, de imaginea eșecului său — care-l întîmpină în oglindă, totul în oglindă...

Atunci fu cuprins de o adevărată frică, de o frică reală care îl umplu, simțită ca un lichid care urcă gîlgîind, și urlă tare și încă o dată, încă o dată, ca să-și facă curaj. Tipătul lui puternic, ca și cum ar fi fost înjunghiat, un tipăt plin de forță și de vitalitate, umplu camera, răsună în întreaga casă. Ciucurii de sticlă ai candelabrului, împinși de aerul deplasat de tipătul lui, se ciocniră între ei și clopoțiră ușor și muzical, ca de o boare ușoară, intrată prin fereastră.

Vinea ieși afară și urlă din pragul locuinței, nu putea suporta să stea în încăperea aceea întunecată, să mai vadă. S-au deschis geamuri, oameni au ieșit afară și cîțiva vecini speriați au încercat să afle de la el ce se întîmplase, el le indică locuința, și au pătruns înăuntru, au deschis geamurile și au chemat autoritățile. Se stabili că doamna Vinea murise cu o oră și jumătate înainte, nu s-au putut determina cauzele, nici unde a fost în cele cîteva zile cît a lipsit întrucît se pare că nimeni n-o văzuse. Andrei, singurul care știa, păstră informația pentru el, nu avea încredere nici în familie, îi lăsă să comenteze la masă, să se întrebe, le ascultă explicațiile fără să zîmbească măcar. Liviu Dunca plecase precipitat la cîteva ore după ce s-a întors din excursie, cu primul tren.

Victorița află despre sinuciderea doamnei Vinea și despre plecarea lui din oraș, undeva, pe un șantier, ca despre niște lucruri străine, citite într-un ziar. Cu un ultim efort de voință reuși să și-l smulgă pe Vinea din minte, de vreme ce nu-l putea salva. „Era un om destul de slab“, a spus cuiva într-o doară, și slăbiciunea lui explica desăvîrșit de ce admisesese cu atîta ușurință concluziile anchetei, ba parcă le căutase chiar. Era de altfel foarte ocupată, își reafirmă prezența și autoritatea, ca fiecare să se convingă că ea a rămas neștirbită la locul ei, apoi mai avea de împiedicat ca Mateescu să capete numirea deplină de director general, deși acesta se

purta cu ea atent, deferent. Până la urmă reuși în manevrele ei și abil se folosi și de cazul Vinea, pe care încerca să-l justifice cu moderație.¹³

Iowa City, Sinaia, București, 1968—1970

13 Un singur lucru în plus la final:

Am folosit de multe ori în analiza *Păsărilor* cuvântul „tragic”. E momentul să spun că romanul se dăruează chiar pe scenariul tragediei clasice, la fel ca proza și teatrul lui Camil Petrescu, de care — cu toate deosebirile ce i-au fost semnalate — se apropie cel mai mult în spațiul literaturii românești moderne. Urmărind cu obstinație situația intelectualului (potrivit unui clișeu critic:) „însetat de absolut”, autorul *Jocului ielelor* a impus o ecuație de mare generalitate. În câteva cuvinte: personajul-prototip din scrierile sale ignoră datele normalității ontologic instituite, „se răzvrătește” și caută accesul către transcendent, declanșând scenariul tragic, conform căruia „vina” lui provoacă o „reparație”. Similară e ecuația construită în *Păsările* și reluată în *Racul*. Ignorând imposibilitatea „normală” a comunicării și împingând autoscopia dincolo de limite „rezonabile”, personajele lui Ivăsiuc sînt „pedepsite”, destinul Margaretei (la rîndul lui, o reluare a celor împlinite de Ștefania și de doamna Ilea) fiind emblematic. Încît ar merita făcută o analiză detaliată din perspectiva structurilor tragediei greco-latine (vezi și eseurile despre tragedie din *Radicalitate și valoare*). În comentariile adunate pe marginea romanului au apărut ici și colo sugestii în acest sens: Paul Georgescu, care l-a numit pe Liviu Dunca „acest Gelu Ruscanu”, a arătat că romanele lui Ivăsiuc oferă „ca tragedia clasică, descrierea crizei morale — existențiale și de valori” și a comparat în două-trei fraze situația eroului-tip de pînă la *Păsările* cu Oedip, Antigona, Electra (op. cit., p. 138, 139, 143); Nicolae Balotă, a observat că „Trimiterile la mituri, conflictul — nesîngeros dar dramatic — în lupta pentru putere, apariția unui sentiment al culpei la însuși protagonistul vechii puteri, sinuciderea nevinovatei, asemenea unei victime imolate, toate acestea fac ca romanul *Păsările* să apară străbătut de o vină purtînd sîngele negru al tragediei” (op. cit., p. 182), Ioan Holban a reluat ipoteza („Alexandru Ivăsiuc redescoperă pentru noua proză *personajul tragic*” — *Al. Ivăsiuc*, în *Convorbiri literare*, an XC, nr. 9 (1177), septembrie 1984, p. 12)... Ideea scenariului tragic confirmă capacitatea romanului de a se extinde pe nivele numeroase de semnificație. „Închis” prin natura riguroasă a construcției sale, *Păsările* se oferă („se deschide”) interpretării cu o fervoare proprie scrisului lui Ivăsiuc, care avea vocația de a dezvălui în orice idee univocă un șir nesfîrșit de sensuri, cînd limpezi, cînd nesigure, neliniștitoare. Morala dintîi a operei sale rămîne amestecul de luciditate și patetism pe care l-a reușit în planul ideii, între „răceala” conceptelor și „căldura” sentimentelor.

REFERINȚE CRITICE

(AVENTURA UNEI CĂRȚI. MIC „DOSAR AL RECEPTĂRII”)

Dacă demonstrația făcută înaintea și de-a lungul textului acestei ediții e corectă și *Păsările* se dovedește a fi cu adevărat virful operei lui Ivăsiuc, putem reciti opiniile criticii în funcție de acest relief valoric al operei și stabili sincronizările și desincronizările lecturii, componente ale unui mic „roman al receptării”. Unul asemenea prozei lui Ivăsiuc, „de idei”, căci s-au confruntat ipoteze critice diverse, emanate de la moduri diferite de a gândi și regindi literatura momentului, a perioadei postbelice ori — mergînd din aproape în aproape — literatura în general. Un mic roman — altfel spus — „ideologic”.

Trebuie mai întîi arătat, fără echivoc, și următorul fapt: chiar dacă nu s-a manifestat nici la apariție și nici mai tîrziu un consens al criticii, un examen sociologic oricît de sumar indică *Păsărilor* o poziție centrală între cărțile lui Ivăsiuc. A fost întîmpinat cu dezbateri aprinse privitoare la „modificarea formulei” autorului (mergînd pînă la confruntarea celor *Cinci opinii* din *România literară* nr. 17/1971) și a provocat manifestări de satisfacție criticilor care respinseseră „eseismul” romanelor de pînă atunci; e singura carte a lui Ivăsiuc care a atins patru ediții — și cu cea de față cinci — (*Vestibul*, *Cunoaștere de noapte* și *Apa* au apărut în cîte două ediții), tirajul total al *Păsărilor* depășindu-l net pe al celorlalte romane (casetă tehnică a ediției *B.p.t.* indică 120 000 de exemplare!; nu scap din vedere — se înțelege — diferențele dintre cerere și ofertă care fac ca tirajele tuturor cărților lui Ivăsiuc

să aibă o semnificație relativă); în sfârșit, trebuie ținut seama și de faptul că *Păsările* și nu altul a fost titlul ales pentru ca autorul nostru să intre în colecția *Biblioteca pentru toți* (posesoare a unei importante puteri de instituționalizare a valorilor autohtone), în manualele de liceu și — în consecință — în seria *Texte comentate — Lyceum*!

Înainte de a răsfoi micul dosar al receptării *Păsărilor*, câteva definiții date de critică manierei analitice a lui Ivăsiuc. În exprimări diverse, opiniile au converș către indicarea unui tip aparte de proză. Caracterizările s-au concentrat uneori în formule plastice. Aleg doar câteva: Valeriu Cristea a găsit că romanele lui Ivăsiuc ar fi „un exercițiu de intelectualitate și finețe”¹, G. Dimisianu a vorbit despre „expansiunea eseului”², Mircea Iorgulescu s-a referit la un „exercițiu metaliterar cu mijloace literare”.³ Sensul analizei n-a fost totdeauna favorabil. Eugen Simion, care l-a încadrat la categoria „eseului românesc”, a remarcat „încercarea de a exersa o tehnică epică rar folosită de prozatorul român”, dar a apăsat și pe „lipsa de fluiditate a stilului”⁴, în timp ce concluziile lui Mircea Iorgulescu — de pildă — s-au arătat de-a dreptul drastice relativ la valoarea propriu-zis „românească” a cărților lui Ivăsiuc. Obiecții de același fel au făcut cu consecvență Cornel Regman, Al. Piru, C. Stănescu, Virgil Ardeleanu. Alții, ca Al. Protopopescu sau Paul Georgescu, au pledat cu toată convingerea în favoarea noutății prozei în discuție. Pentru personajul-tip al lui Ivăsiuc — spunea Paul

1 Al. Ivăsiuc: „Interval”, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 15 (806), 11 aprilie 1968, p. 2, reluat în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, 1970 — aici, p. 122.

2 Al. Ivăsiuc: „Cunoaștere de noapte”, în *România literară*, an II, nr. 9 (21), 27 februarie 1969, p. 9, reluat în *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 106 sq.

3 Alexandru Ivăsiuc, în *Concordanțe literare*, nr. 10, 30 mai 1972, reluat în *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 159.

4 *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. a II-a, Editura Cartea Românească, 1978, p. 504.

Georgescu în cronica la *Păsările* — „începută existențial, eriza sfirșește valoric. Ceea ce face, între altele, modernitatea prozei lui Ivăsiuc este faptul că valorile nu sunt pur teoretice, ci vitale, de existență: ele ne pot face să trăim, să murim sau să nu mai putem continua a trăi într-un anume fel. Nu e vorba de o dezbatere teoretică (aceasta ar fi proza eseistică!), aici e vorba de capacitatea unor principii de a ne justifica existența. Deci: proza lui Ivăsiuc nu este eseistică, ci existențială.”⁵

Prin felul ei de a „radia” — putem spune — intelectualitate și elevație (aproape totuna!), proza lui Ivăsiuc a stimulat analize subtile, care i-au luminat în profunzime structura. Mă rezum și de astă dată la câteva exemple. Valeriu Cristea a scris despre personajele cutăruia dintre romane că „sint mari producătoare de percepții, a căror pinză fluidă, nevăzută, autorul o întinde pe zeci de pagini, examinându-și cu atenție țesătura”⁶. În cronica la *Vestibul*, Nicolae Manolescu a intuit din start nota originală a manierei „analitice” de acolo: „Prozatorul român fuge de obicei de abstracție; Al. Ivăsiuc o cultivă, căci el gîndește filozofic, cum alți prozatori gîndesc metaforic. De aici provine și greutatea de a-l numi în vreun fel: nu e un povestitor, nici un creator de tip obiectiv, ceea ce se înțelege repede, dar nu e nici un analist, ceea ce trebuie dovedit. Romanul are o mare febră a inteligenței, e aproape o demonstrație, un joc dialectic al ideilor: însă nu se analizează cu adevărat sufletul eroului chinuit de o vinovăție știută numai de el. Suferința lui e ideologică, filozofică”⁷. Rămînînd limpezi câteva repere tipologice, asupra cărora critica a convenit — Camil Petrescu, Holban, tînărul Mircea Eliade, iar din proza europeană în primul rînd Proust —,

5 „*Păsările*” de Al. Ivăsiuc, în *Viața românească*, an XXIV, nr. 2, februarie 1971, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, — aici, p. 139, 140.

6 loc. cit., p. 120.

7 Al. Ivăsiuc: „*Vestibul*”, în *Contemporanul*, nr. 34 (1089), 25 august 1967, p. 3.

riticul a analizat ulterior (într-un capitol din *Arca lui Noe*) cu extraordinară finețe maniera de introspecție din romanele lui Ivasiuc (folosind un eșantion din același *Vestibul*), descriind două particularități cu totul interesante, care marchează o distanțare de proustianismul ortodox: „Întâi, procesul analitic nu urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil și inconfundabil în trăire; conduce, din contra, spre generalitate și spre idee, acolo unde nu mai pot fi întâlnite particularitățile [...], ci numai esența sau legea [...]. În al doilea rând, [...] naratorul descoperă că esența sau legea au suferit o alterare, în abstracta lor puritate insinuându-se un element concret[...] Această izbucnire a senzațiilor și sentimentelor de sub coaja calmă a noțiunilor pare să găsească nepregătită conștiința povestitorului“. Ceea ce echivalează cu un „scandal gnoseologic“⁸. E firesc, atunci, ca „epica“ romanului să fie de o factură specială, „interioară“: „Centrul *Vestibulului* se află în adevăr situat în planul procesului de conștiință al naratorului îndrăgostit iar faptele de biografie pe care el le excavează sînt argumente în această dezbatere, exemplificări ale unei obsesii. Un episod cheamă pe altul în funcție de o astfel de presantă necesitate lăuntrică și înlăntuirea lor nu ține seamă de o logică narativă propriu-zisă. Dacă poate fi vorba aici de logică, ea este obsesională.“⁹; „Romanul se desfășoară conform acestei logici speciale, denotînd un proustianism latent, însă avînd un pronunțat caracter de demonstrație. Procedeele justificării iau locul celor ale confesiunii. Autobiograficul devine un factor de interogare a propriei conștiințe.“¹⁰ „Logica specială“ explică de ce „pe romancier ființele vii îl interesează, în romanele sale, mai cu seamă în măsura în care joacă un rol într-un scenariu“.¹¹

Demonstrația lui N. Manolescu se poate prelungi și cu alte observații. Bunăoară, chiar în roman *Ivasiuc* indică în mai multe locuri mecanismul abstractizării percepției, să

8, 9, 10, 11 *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 223, p. 226, p. 227, p. 241.

zicem în ipostaza transformării prin care, după ce fusese un fapt banal și familiar pe cîmpul de luptă, în spital „moartea redevenea cu oarecare efort o abstracțiune care se întîmplea altora, și încăpea în spațiul unei noțiuni sau al unui șir de simboluri”.¹² Personajul socotește că „trecem numai prin simboluri, încifrate misterior dintr-o dorință de disimulare”¹³ și recunoaște: „Căzusem la nivelul gândirii abstracte”.¹⁴ Apoi, *esența* sau *legea* la care constata criticul că se ajunge și care priveau, în episodul analizat, „noțiunea de măr” degajată de doctorul Ilea din amintirea fetei mușcînd fructul, sint împinse încă un pas mai departe atunci cînd personajul notează în pseudoscrisorile sale: „deveneai aproape o noțiune de femeie mușcînd dintr-un măr”¹⁵. Treptele abstragerii își urmează una alteia, într-un joc parcă — nu-i așa — fără punct terminus.

Reluînd mai tîrziu problema tipului prozei lui Ivasiuc. Radu G. Țeposu l-a definit (comentînd tot *Vestibulul*) drept „o căutare a individualității”, trîgînd de aici consecințele interiorizării analizei: „prin urmare perspectiva e interioară: nici un indiciu oferit cu bună credință de martori exteriori, nici o intervenție străină. Discursul e redus la monolog, ipostaziat în relatare epistolară, jurnalieră și, în cele din urmă, inevitabil romanească. [...] Faptul că romanul are un singur personaj propriu-zis e semnificativ chiar pentru individualismul la care a ajuns romanul modern. [...] Subiectivitatea reală tinde să se substituie obiectivității fictive.”¹⁶

În sfîrșit, Cristian Moraru a dat o soluție raportului dintre „epică” și „eseu” în primele romane ale lui Ivasiuc considerîndu-le „opere ce-și conțin propriul criteriu exegetic”, as

12, 13, 14, 15 *Vestibul*, ed. cit., p. 99, p. 113, p. 124, p. 82.

16 *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 135.

pectul eseistic fiind produs de o „structură romanească răsturnată, susținută de un eșafodaj epic aflat în subsidiar”.¹⁷

Grație acestui întreg efort de interpretare, critica a reușit să îndepărteze proza lui Ivăsiuc de amendările strict realiste sau măcar să le ofere o alternativă greu de ocolit. N-a fost ușor și „partida” nu e — deocamdată — câștigată. Ca să mă apropii de *Păsările*, reproșuri de felul „Liviu Dunca nu are consistență ca personaj și de aceea cazul său nu este dintre cele mai reprezentative”¹⁸ au continuat să apară, deși ele sînt ușor contestabile (ca să-l discut pe acesta, cine alteineva nu e de acord că Dunca apare, în ipostaza martiriului său asumat, ca o figură impresionantă, care nu se uită?). Rămîne să observăm că astfel de obiecții își au originea nu în textul lui Ivăsiuc ci în înțelegerea îngustă pe care destui comentatori o dau încă — după aproape un secol de la Henry James, Virginia Woolf și Proust! — ideii de personaj, apoi aceleia de roman și — finalmente — de proză ca tip de discurs literar. Problema ține de o scară mai largă a discuției și se cuvine pusă în termenii distanței existente în cazul criticii în general și al criticii românești în special între — pe de o parte — avansurile literaturii și — pe de altă parte — capacitatea de înțelegere și conceptualizare a celor ce se întîmplă în poezie, proză, teatru și chiar și în însuși cimpul... criticii.

Să mai spun că între cei care au înțeles cel mai bine sensul demersului prozastic al lui Ivăsiuc s-au aflat — și probabil că era firesc să fie așa — cîțiva dintre colegii săi romancieri. Referindu-se și la el, Maria-Luiza Cristescu a recunoscut la un moment dat, procedînd la o bună judecată de situație: „Fac parte dintr-o generație sau, mai degrabă, aparțin unui temperament și unei vremi scriitoricești ideologizate.”¹⁹ În mai

17 „Radicalitate” și „valoare”, în *Luceafărul*, an XXVII, nr. 28 (1158), sîmbătă 14 iulie 1984, p. 11.

18 Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, Editura Cartea Românească, 1977, p. 185.

19 Interviu de Maria Mailat, în *Vatra*, an IX, nr. 9, 20 septembrie 1979, p. 14.

multe rinduri a pledat (și) pentru Ivăsiuc Nicolae Breban, care a pus punctul pe i-ul prejudecăților curente: „Există câteva «spaime» ale gustului calificat, numit critica literară: spaima de digresiune, spaima de «teză», de «tezism», chiar o anume neîncredere față de orice problematizare a artei. La unii funcționează încă dihotomia grosieră: teoria e totdeauna noțională, proza e totdeauna reflecție, metaforă, imagine. La începutul secolului nostru, doi giganți au relativizat extrem însă aceste concepții: Proust a descoperit întinse terenuri virgine, epicizind ne-epicul, descoperind digresiunea epică, iar Th. Mann a îmbogățit calitativ mijloacele eposului prin încorporarea ideii, făcând directă și pură speculație noțională.”²⁰ Breban aprecia în mod deosebit faptul că „Ivăsiuc are o obsesie și o structură”²¹, pentru ca mai târziu, într-un interviu, să-și indice miza pe o „direcție a prozei românești care începe să fie mai evidentă, proza problematică, pe care-o fac eu și o făcea Al. Ivăsiuc, pe care-o cultivă câțiva tineri de mare talent astăzi, proză venind din Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu și Holban. Ea își are măestrile săi în Camil Petrescu, în Thomas Mann, poate chiar în Dostoievski, Italo Svevo, Robert Musil, și eu mizez mult pe această proză, pe viitorul imediat care va găzdui acest tip de proză în Europa”.²²

Nicolae Manolescu a fost întâiul care a întîmpinat *Păsările* anunțînd: „E vorba de o carte pasionantă, de — mă grăbesc să spun — unul dintre cele mai bune romane *sociale* (și, de ce nu, politice) ale ultimelor decenii.” Tema romanului ar fi, zicea criticul, „raportul dintre individ și societate, dintre angajare și disponibilitate, dintre libertate și necesitate; temă obsedantă la Al. Ivăsiuc.” Termenii acestui raport, îndeosebi cuplul libertate-necesitate, au fost repetați insis-

20, 21 *Marginalii la proza-eseu*, în *România literară*, an VIII, nr. 43, 23 octombrie 1975, p. 4.

22 Interviul de Constantin Vișan, în *Ateneu*, an XXI, nr. 8, august 1984, p. 14.

tent de comentatorii prezatorului nostru, semn că atenție s-a dat mai ales dezbaterii ideologice, filozofice din cărțile sale și mai puțin înfățișării ei *literare*. Pe linia acestui interes preponderent tematic, N. Manolescu observa că „noul său roman păstrează prea puțin din stilul epic mai contorsionat, mai sacadat, al celorlalte, alegând o formulă mai directă și mai concretă, mai simplă”. În același timp, era indicată — lucru important — și coerența de alt ordin decât aceea realistă a *Păsărilor*: „Romancierul nu înfățișează realul : îl explică, îl include într-o demonstrație. Evenimentul valorează prin cauza lui, sentimentele sînt declanșate adesea de revelarea unor sensuri în relațiile oamenilor, nu doar de relațiile înseși. Toate personajele se explică sau sînt explicate fără a deveni marionete docile în mina autorului care a învățat, la a patra carte, să le lase o independență vitală [...] De aici provine structura dublă a romanului, pe care-l putem citi și ca o «poveste» tradițională, [...] dar și ca ilustrarea unor raporturi între idei, a unor conflicte ideologice”.²³

Foarte curînd, doar două săptămîni mai tîrziu, apărea un al doilea articol despre *Păsările*, semn că romanul stirnise interesul și „se citea”. S. Damian aprecia acolo că „Pentru Al. Ivăsiuc efortul de a reprima pe cit posibil mișcarea pe terenul arid al abstracțiunilor e echivalent cu actul de creație narativă. O luptă grea împotriva unei tentații, căci nimic nu egalează la el plăcerea de a desfășura ideea, cu rigoarea tuturor implicațiilor, în succesiune strînsă, de ne tăgăduit. În acest sens *Păsările* reprezintă, mai mult decît romanele anterioare, o ieșire din dilemă: incorporarea noțiunii, atingerea stării de tangibil, de real, de viață concretă”. Analiza lui S. Damian înainta — totuși — pe linia implicării „în universul social imediat” printr-o „sforțare epică” dînd „senzația de curgere a vieții”.²⁴

²³ Al. Ivăsiuc: „*Păsările*”, în *Contemporanul*, nr. 47 (1254), vineri 20 noiembrie 1970, p. 3.

²⁴ Oglinda, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 49 (449), 5 decembrie 1970, p. 3.

La următoarele două articole, apărute simultan după alte câteva zile, putem socoti dezbaterea asupra romanului pornită. Într-unul din ele, Liviu Petrescu se pronunța decis, mizând încă din start: „Apariția romanului *Păsările* constituie un eveniment literar tot atât de important, probabil, ca și apariția — cu câteva luni în urmă — a lucrării lui Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*; generația de scriitori care s-a afirmat cu precădere în ultimii cinci ani ne dovedește o dată în plus intenția ei de a juca un rol dintre cele mai însemnate în evoluția literaturii românești contemporane.“ Pe de altă parte, criticul constata că, minus figura Victoriei, nouă ca tip de personaj la Ivăsiuc, „*Păsările* nu aduc inovații prea mari; Al. Ivăsiuc a rămas la o convingere mai veche a sa, conform căreia, în analiza conștiinței, pot fi distinse mai multe «straturi» suprapuse“. Concluzia lui Liviu Petrescu era că se ivise „unul dintre marile romane sociale ale literaturii române“.²⁵

Celălalt articol din 10 decembrie 1970 i-a aparținut lui C. Stănescu. Reținut în aprecieri, ca și în alte ocazii, criticul privea îndeosebi ideologia din roman, rămânând la impresia că „speculația discursivă proprie lui Al. Ivăsiuc“ produce și de această dată un grad de „schematism“. Analiza sesiza totuși semnificația mai profundă a cazului din *Păsările*, ținând de un plan mai general, abstras din determinările stricte: prin Dunca, „autorul ilustrează o varietate originală a vechiului învins, închis în propriile limite, ridicate la evidență de câte un val al istoriei și coborâte în anonimat în perioadele de calm.“²⁶

Cronica publicată mai apoi de Mircea Iorgulescu în *România literară* puna în valoare dimensiunea autoreferențială (chiar dacă observată nu tocmai în sens favorabil) a prozei

²⁵ *Păsările*, în *Tribuna*, an. XIV, nr. 50 (724), 10 decembrie 1970, p. 3.

²⁶ Al. Ivăsiuc: „*Păsările*“, în *Scinteia tineretului*, an XXVI, nr. 6706, 10 decembrie 1970, p. 4.

lui Ivăsiuc: „Sub cloacul speculativ, epicul dispare și cel mai bun comentariu critic al romanelor lui Alexandru Ivăsiuc nu se poate realiza altfel decât printr-un montaj de citate.” Constatând, în contra curentului de opinie al momentului, unicitatea formulei celor patru romane de până atunci ale lui Ivăsiuc, criticul avea totuși intuiția construcției particulare a *Păsărilor*: „noutatea e aparentă: ceea ce înainte se petrecea în planul existenței unui singur personaj (dr. Ilea, Ion Marina, Ilie Chindriș sînt desemnați printr-o mișcare în doi timpi) este acum împărțit pe clase de personaje, iar departajarea e definitorie pentru condiția lor./ Care sînt consecințele asupra structurii romanului? Rămîne de discutat.”²⁷ Eseul introductiv al acestei ediții a încercat să poarte discuția anunțată astfel de Mircea Iorgulescu și ocultă în profilul extrem de sever din *Rondul de noapte*.²⁸

Cronica lui Lucian Raicu, apărută după o săptămînă în aceeași revistă, pornea de la ideea că al treilea și al patrulea roman publicate de Ivăsiuc, „*Cunoaștere de noapte* (1969) și, îndeosebi, masivul roman de astăzi, *Păsările*, răspund în mult mai satisfăcătoare măsură criteriilor de stabilitate și coeziune, ce decurg din condiția unei literaturi mature, izbutind să fie nu numai interesante și incitante la reflecție pe durata lecturii, dar și «convingătoare», întrucît sînt cristalizate.” Concretul epic era discutat încă o dată față în față cu planul speculației abstracte: „Mecanismele fascinației, care sînt și ale autorității, precum și tentativa de a le rezista sînt pătrunzător reconstituite în roman, începînd cu evocarea raporturilor dintre Liviu Dunca și bunicul său, dintre acesta din urmă și profesorul Ghimuș etc. Ele tind să ocupe toate scena în capitolele privitoare la viața uzinei. Aceste capitole, deopotrivă cu cele referitoare la dramaticul trecut al lui Dunca, reprezintă un factor de rezistență (foarte

27 Al. Ivăsiuc: „*Păsările*”, în *România literară*, an III, nr. 51, 17 decembrie 1970, p. 14—15.

28 Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Proza de idei*, Alexandru Ivăsiuc, p. 153—159.

necesar) la ispita precipitării în zonele «abstractului», ispita de «a rezuma» excesiv drumul ce duce de la concret la idee, de a trece prea repede peste această complicată distanță.²⁹

O analiză detaliată a făcut Eugen Simion. Cu ideea că „*Păsările* propune o meditație despre câteva noțiuni contemporane, între ele și aceea (sartriană) a revoltei individului împotriva împrejurărilor“, criticul arăta că „Al. Ivasiuc scrie, pe scurt, povestea unui om revoltat și a unui eșec, dublată de alte revolte și alte eșecuri, într-o epocă în care valorile morale și sociale se schimbă, fără ca totdeauna indivizii să supraviețuiască moral acestor modificări. Prozatorul oferă, în acest sens, câteva cazuri, vizînd uneori și fenomene mai generale“. Eugen Simion accentua și observația, devenită loc comun în exegeza romanelor, că „Al. Ivasiuc sugerează ideea de autoritate socială și meditează (aceasta mi se pare tema mai profundă a cărții) la ideea de putere“. În sfîrșit, rămînînd la o interpretare realist-socială și văzînd în Mateescu „personajul — cred — memorabil al romanului“, criticul reclama lipsa de fluiditate obișnuită la Ivasiuc: „N-a dispărut cu totul — sîntem datori să spunem acest lucru scriitorului — crisparea notației“.³⁰

O cronică pătrunzătoare a scris Al. Protopopescu (al optulea articol în șase săptămîni! — socotindu-le doar pe acestea, importante, din care am citat pînă acum; lista întreagă urmează la *Bibliografie*). Despre raportul dintre evenimentele din roman și pasajele de analiză, Al. Protopopescu arăta că „între fondul «documentar» și țesutul analitic care-l înfășoară se stabilește un circuit subtil de semnificații ce converg cu exactitate geometrică spre destinul central al cărții: cel al lui Liviu Dunca. De fapt axa epicului o constituie lunga confesiune a acestui personaj, în jurul

29 Alexandru Ivasiuc: „*Păsările*“, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p. 9.

30 Al. Ivasiuc: „*Păsările*“, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p. 3.

căruia planurile se rotesc, atrăgând în sfera dezbaterii alte personaje complementare, fără ca senzația clasică de jurnal autobiografic să dispară pînă la capăt." Transpare ideea unei „geometрии” a construcției, susținută și de alte cîteva observații privitoare la planurile epice și la corespondența lor: cartea „își sistematizează în așa fel planurile și episoadele, încît drama de idei să dobîndească ecoul necesar”, Vineanu, Mateescu și Domide au „psihologii funcționale”, iar relația pe care Dunca o are cu Margareta „nu face decît să repete în plan afectiv ceremonia socială pe care acesta o narează”.³¹

O cronică negatoare a scris la scurt timp după aceea Al. Piru, într-o pagină despre *Evoluția prozei*: aprecia romanul ca fiind „precar sub raport epic”, după care — totuși — relatează în detaliu epica romanului, pentru a conchide că „Teoretic totul e adînc și plauzibil, artisticeste întîmplările sînt incredibile și eroii inconsistenți”. La final: „Rămîne, firește, scrisul acut intelectual al lui Al. Ivăsiuc, tendința sa de a sonda problemele vieții contemporane în profunzime, curajul abordării marilor dezbateri ideologice.”³²

Într-un articol din care am mai citat în prima parte a acestei scurte călătorii printre citate critice, Paul Georgescu a tratat și el romanul din unghiul continuității formulei adoptate inițial de Ivăsiuc: „*Păsările*, ultima carte, este superioară celorlalte prin cuprinderea problematică și tipologică, prin arhitectură, dar partea cea mai trainică și emoționantă a romanului rămîne, desigur, spovedania lui Liviu Dunca, adică aceea ce seamănă cel mai mult cu situația tipologică din volumele anterioare. [...] *Păsările* reprezintă incontestabil un progres ca lărgire a perspectivei și posibilității de alteritate, dar mie mi-a plăcut să regăsesc aceea ten-

³¹ Alexandru Ivăsiuc: „*Păsările*”, în *Tomis*, an V, nr. 12 (54), decembrie 1970, p. 4 și 19.

³² *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr. 1 (79), 15 ianuarie 1971, p. 11.

siune emotivă, acea precipitare dramatică, acea intransigență lucidă față de sine însuși a eroului-narator, detectiv al propriei sale suferințe, întâlnite în prima carte.³³

G. Dimisianu a deosebit formula de problematica romanului: „Față de scrierile anterioare ale autorului, *Păsările* reprezintă un moment nou, în special din punctul de vedere al formulei literare, fiindcă problematica romanului comunică prin numeroase canale cu aceea a cărților sale precedente. În *Păsările* eseismul deszăgăzuit, câteodată fastidios, caracteristic pînă mai ieri lui Alexandru Ivăsiuc, suportă un regim de comprimare, prozatorul întorcîndu-se la o atitudine care încurajează epicul, creația impregnată de materialitatea cotidianului.” Între Vinea și Dunca era preferat net primul, „citit” exclusiv în sensul relevanței lui sociale: „Episodul Vinea și toată acea secțiune privitoare la lumea uzinei și la trepidația ei cotidiană, cu cele cîteva personaje rotitoare în jurul eroului principal (Victorița, inginerii Mateescu și Domide), nouă ni se pare că formează zona cea mai densă a narațiunii, nucleul ei viu. Celălalt erou de prim-plan, Liviu Dunca, e o prezență mai mult simbolică — legînd cazul Vinea (petrecut în actualitatea nemijlocită) de semnificația unor fenomene sociale ai căror germeni sînt de aflat în împrejurările dramatice și contradictorii din epoca începuturilor, în urmă cu două decenii. Cartea se rarefiază mai ales în sfera relațiilor dintre Liviu Dunca și Margareta Vinea, iubirea dintre aceștia și, de asemenea, bovarismul cu consecințe funeste al eroinei fiind aspecte tratate totuși prea sumar.” Concluzia indică nu mai mult decît un roman „realist”: „Este o carte angajată și angajantă, mărturisind adeziunea pasionată a lui Alexandru Ivăsiuc la problematica prezentului.”³⁴

Prima etapă a receptării *Păsărilor* o putem considera încheiată cu o serie de articole care i-au consolidat poziția

³³ loc. cit.

³⁴ Alexandru Ivăsiuc: „*Păsările*”, în *Flacăra*, an XX, nr. 7 (819), 13 februarie 1971, p. 20.

pe scara de valori a romanului perioadei. Într-un comentariu asupra cărților de pînă atunci ale lui Ivăsiuc, Antoaneta Tănăsescu a arătat că *Păsările* „poartă față de precedentele (*Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*) indici suplimentari de valabilitate estetică” și le-a privit pe toate ca „romane construite pe o structură binară, de alternare a prezentului cu rememorarea, a realului cu imaginarul, a «adevărului» cu «falsul», ambele ipostaze, oglinzi distincte, în stare să determine, însă, și seducătoare sau îngrijorătoare confuzii, ale evenimentelor și devenirilor umane” (apărea și o trimitere la Beckett).³⁵ Dana Dumitriu a văzut și ea *Păsările* superior celorlalte cărți, sesizînd sensul real și — în fond — inadecvarea obiecțiilor de tezism etc.: „*Păsările* este [...] un roman construit mai întîi teoretic și apoi epic, iar reproșurile care i s-au făcut, la această trăsătură intimă s-au referit.”³⁶ Iar Mihai Sin a analizat romanul (și a pledat pentru el) din unghiul realismului social: „romanul lui Ivăsiuc este o excelentă ilustrare a angajării, a socialului în literatură, fără a fi idilă, descriptivism, fotografie”, adăugînd despre tinăra doamnă Vinea: „Sinuciderea Margaretei nu poate fi motivată doar prin datele concrete pe care ni le servește romanul. Există în acest inefabil personaj feminin o mare frumusețe a vieții, frînată de o fragilitate rămasă ascunsă privirii.”³⁷

Un loc special în traseul receptării critice a *Păsărilor* îl ocupă dezbaterea organizată de *România literară*, la care au participat G. Dimisianu, Adrian Marino, Edgar Papu, Sorin Titel și Al. I. Ștefănescu. Opiniile celor cinci oglesc — într-un fel — cele două linii mari de interpretare a cărții: una strict realistă și alta mai suplă, înclinată către sesizarea unor structuri abstracte, de roman modern. Catalizatorul

³⁵ Sub semnul oglinzii, în *Contemporanul*, nr. 9 (1268), vineri 26 februarie 1971, p. 3.

³⁶ Al. Ivăsiuc, *Păsările*, în *Argeș*, an VI, nr. 4—5 (59—60), aprilie—mai 1971, p. 10.

³⁷ Alexandru Ivăsiuc, *Păsările*, în *Vatra*, an I, nr. 5, august 1971, 6.

discuției a fost Adrian Marino, situat pe linia dinții și susținându-și ferm opțiunea, secondat în notă discretă de Sorin Titel. Al. I. Ștefănescu a dat replica de pe cealaltă poziție, susținut tot discret de Edgar Papu, în timp ce G. Dimisianu, pe post de amfitrion, a păstrat un oarecare echilibru. Adrian Marino a contestat romanul, recunoscându-i — e drept — anumite calități și valoarea superioară celor precedente, însă respingând elogiile adunate până la acea dată: „însatisfacția mea începe cu acest punct: al inautenticității episodului care fringe și traumatizează existența lui Liviu Dunca. Înțeleg să duc o discuție în plan strict literar, cât mai obiectivat posibil. Deci, nu voi pune deloc problema valorii — să spunem «documentare» — a episodului, ci exclusiv a expresiei sale literare, ca mod de transfigurare estetică. Ei bine, ceea ce m-a izbit a fost simplificarea, sterilizarea psihologiei eroului de o serie întreagă de reacțiuni profund umane, vitale, specifice momentului dramatic pe care-l trăiește. N-am întâlnit alarma instinctului de conservare, frica, revolta (subiectivă sau nu, faptul n-are — acum — nici o importanță), apatia, descurajarea, exaltarea, resemnarea și alte asemenea stări, care au mai fost evocate în literatură, de Hugo, de Dostoievski, de alții, dar care la Al. Ivăsiuc se reduc aproape exclusiv la o meditație destul de abstractă, pe tema raportului dintre libertate și necesitate. Este o viziune intelectuală, teoretică, foarte posibilă, legitimă — desigur — în felul ei, dar exterioară eroului pus «în situație», condiției morale a momentului specific. Se putea «scate» mult mai mult dintr-o temă atât de complexă, de profundă, de vitală, tratată destul de artificial...». Aprobând de Sorin Titel, care s-a arătat de acord că situația din roman e „din acest punct de vedere artificioasă”, Adrian Marino a opinat că în *Păsările* „apar o serie de situații tipice, teme, scheme, unele aproape de clișeu” și, reclamând în continuare apelul la „criteriul autenticității”, că „îndrăgostirea Margaretei, ca și sinuciderea sa mi se par insuficient «explicate», vreau să spun desfășurate, sugerate artistic. La fel, mutația interioară — sub-

tilă în esență — a directorului, care la un moment dat renunță să se mai apere“. Al. I. Ștefănescu a respins perspectiva lui Adrian Marino spunând că „primul criteriu propus de domnia sa este experiența personală de viață a fiecăruia dintre noi, confruntată cu cea a autorului sau a eroilor săi. Ar însemna că cine n-a avut în viața sa experiența traumatismului suferit de Liviu Dunca, nu se poate pronunța asupra acestui personaj“. Edgar Papu a arătat la rîndul lui, către finalul discuției, că „realismul înseamnă astăzi altceva decît vechiul său sens consacrat. Scriitorul nu se mai situează pe poziția de atotștiutor, ci devine uneori un căutător și un problematic“. Paradoxul e că, respins în ordine realistă, romanul e totuși apreciat pentru calitățile reflectării... realiste! Sorin Titel și G. Dimisianu au spus lucruri favorabile despre latura „socială“ a cărții și — deci — despre Vineia, Victorița, Mateescu, de unde indicarea de către G. Dimisianu a calităților lui Ivăsiuc de „creator de personaje în manieră realist-obiectivă“. Privind romanul din acest unghi, mai toți criticii care l-au comentat au preferat această serie (mergînd pînă la preferința lui Eugen Simion pentru Mateescu) și nu pe Liviu Dunca și pe Margareta. Să mai notăm că Al. I. Ștefănescu făcea cu acel prilej trimitere la Camus și la Apostol Bologa al lui Rebreanu.³⁸

Din 1971 încoace, după ce critica de întîmpinare și-a spus cuvîntul, exegeza *Păsărilor* n-a mai avansat substanțial. Analize consacrate special acestui roman n-au prea apărut (mă voi opri în final la o excepție). Pe de altă parte, panoramele în care și-a găsit locul și prozatorul nostru n-au adus lucruri noi despre *Păsările*. În capitolul Ivăsiuc din *Scriitori români de azi*, Eugen Simion a integrat cronica sa din *Luceafărul*, Nicolae Balotă n-a insistat în micromonografia din *Universul prozei*, iar sintezele asupra romanului

38 *Concorbirile „României literare“*. Cinci opinii despre o carte, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p. 5, 8 și 9.

romănesc publicate de Nicolae Manolescu și apoi de Radu G. Teposu s-au oprit asupra tehnicii de analiză din primele trei romane, folosind exemple doar din *Vestibul*. În sfârșit, singura carte consacrată lui Ivăsiuc, aceea a lui Ion Vitner, cu multe observații semnalabile despre toate romanele și — între ele — despre *Păsările*, n-a inclus o analiză separată a — iarăși — acestui roman, investigația grupînd în jurul unor constante ale creației exemple culese mereu din toate cărțile prozatorului. Comentarii separate se făceau la *Apa* și la *Racul*.

Ce se poate totuși reține dintr-o etapă (a doua) relativ stagnantă a receptării? În studiul său, Nicolae Balotă a văzut și el *Păsările*-ca pe o construcție biplană, însă ordonată de polaritatea trecut-prezent: „Construindu-și romanul pe două nivele — pe acela al rememorărilor privind vechea structură, plan al confesiunii, al rumației interioare, subiective, și pe acela al examenului unor structuri sociale și morale în consolidare, plan al analizei «obiective», romancierul găsește în motivul *puterii* o sursă de vitalizare a figurilor. Nu mai e de astă dată o insinuare a unei voințe de putere, ci închipuirea unui joc al forțelor, a unei drame a puterii.”³⁹ Era sesizată, apoi, o evoluție mai generală a prozatorului către perioada *Păsărilor*, detectabilă deopotrivă în roman și în eseuri: „în mod evident, Al. Ivăsiuc își asumă tot mai mult calitatea martorului lucid în eseurile și prezele sale. O pasiune participare la eveniment îl caracterizează. Se arată din ce în ce mai fascinat de avatarurile *ființei sociale* și de transformarea structurilor. De aceea, procesul cuvintului tinde tot mai mult, în scrierile sale, să devină un proces al conștiinței, ca și al gesticulației moral-sociale. Și-apoi, observarea mutațiilor în ordinea structurilor impune o perspectivă istorică a viziunii.”⁴⁰ O observație similară avea să facă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, acolo unde avea să vor-

³⁹, ⁴⁰ *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1976, p. 180—181, p. 178.

bească despre „deplasarea interesului său [al lui Ivăsiuc, n.m.] de la problematica general antropologică, pe care am văzut că o teoretiza și o practica în epoca *Vestibulului*, la una mai direct istorică și politică. [...] A apărut la un moment dat și s-a dezvoltat în scrisul lui Alexandru Ivăsiuc o tendință pe care aș numi-o *militantă*, într-un sens extraestetic, și care s-a simțit repede stingerită de cadrele prozei lui psihologice și abstract-teoretice din primii ani, căutându-și un spațiu de manifestare în mai direct contact cu istoria imediată și cu formele ei politice.”⁴¹

În prefața la ediția din *B.p.t.* a *Păsărilor*, Nicolae Manolescu a reformulat — în linii mari — lucruri spuse la prima apariție. Menținind constatarea că „sînt două romane într-unul singur”, criticul aprecia felul cum Ivăsiuc „nu dă înapoi din fața dificultăților unei astfel de proze — conduse pe mai multe planuri, cu psihologii diferențiate și care presupun atenta reproducere a unor limbaje diferențiate”. Mai puțin favorabilă era ideea că „Ar fi fost interesant să ni se arate cum aceeași lege a sistemului care l-a împins în vîrfurile piramidei, îl trage acum pe Vinea în jos, pînă la baza ei. Dar romancierul explică lucrurile mai simplu: Vinea însuși renunță brusc la luptă. E cuprins de remușcări. Are un moment de sfîrșeală. Dar oare un om cu structura lui — aceea pe care romancierul însuși a explicat-o — renunță vreodată în acest fel la putere? Aici e o contradicție. Erodarea puterii lui Vinea nu e în realitate rezultatul unei fisuri neașteptate în psihologia personajului: ci al unui concurs exterior de împrejurări. Căderea lui pare un abandon spontan: în realitate trebuia să fie o luptă.”⁴² Observații asupra comportamentului „inexplicabil” al lui Vinea și al Margaretei făcuseră și alți comentatori: după ce i se vorbise despre schematismul excesiv al romanelor sale, lui Ivăsiuc i se reproșa abaterea de la schemele comportamentale...

⁴¹ *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, p. 244.

⁴² *Criză și iluminare*, prefață la *Păsările*, Editura Minerva, 1977, p. XXIV.

O dualitate de planuri, real-imaginar, a constatat Ion Vitner: „Textul definitoriu pentru mecanica fină a schimburilor dintre real și imaginar, a sensibilității față de una sau de alta dintre aceste situații corespunzătoare, este romanul *Păsările*. Cel puțin două personaje, Liviu Dunca și Margareta Vinea, sint depozitare ale ciocnirilor dintre real și imaginar.”⁴³ Analizind „semnul oglinzii” la Ivăsiuc, Ion Vitner aprecia că „Liviu Dunca din *Păsările* capătă semnificația unei reiterări a acestui simbol specular. Geologul nu este numai obsedat de confesiune, de necesitatea expulzării ei din universul interior, el este chiar mărturisirea, spovedania, pentru că în absența acesteia se sufocă. Răsună în făptura lui damnată un apel al cuvintelor din adine, care se cer spuse, eliberate.”⁴⁴; „Nu numai percepția sa este dereglată, dar și capacitatea sa comunicativă. Dereglarea sa perceptivă este însoțită de o mare acuitate și de o putere fascinatorie, exercitată asupra unor ființe ușor derelate și ele psihologic, cum este Margareta Vinea. Imposibilitatea comunicării constituie fatumul său, damnarea sa iremediabilă. Cele trei mari oglinzi ale lui Liviu Dunca sint doamna în verde, aflată la limita dintre real și ireal; pe urmă Iulia, văduva unui văr și, mai ales, Margareta, oglinda sa tragică.”⁴⁵ Mai comprehensiv decit în alte comentarii e tratat comportamentul lui Vinea: „Un deținător al unei duble valențe negative, sub raportul nereușitei complete, pare a fi Dumitru Vinea. Construit, aparent, ca o cetate inexpugnabilă (Vinea are trăsături nu numai voliționale, dar și manifestări de violență, ca un prea plin al puterii personale), viața îi descoperă punctul vulnerabil: Margareta. Sub crusta vulgarității (de unde coabitarea cu Victorița), bărbatul este un sensibil care se ignoră și distanțarea soției sale de el îl surpă. [...] Zdrobit de eșecul

⁴³, ⁴⁴, ⁴⁵ Alexandru Ivăsiuc. *Înfruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, p. 22, p. 36, *ibid.*

pe plan sentimental, Vinea se dăruiește eșecului total. [...] Descoperirea trupului inanimat al Margaretei, tipătul de groază al acestui om atât de dur pecetluiesc o nouă existență pentru Vinea, în eșec și prin ratare.⁴⁶ Nu se trecea, totuși, de o limită, *Păsările* rămânând pentru I. Vitner „unul dintre cele mai importante romane social-politice ale contemporaneității”.⁴⁷

Revenind la cărțile lui Ivăsiuc în *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu a preferat — cum am văzut deja în escul introductiv — primele romane, cu *Vestibulul* în frunte, apreciind că prozatorul „Revine, odată cu *Păsările*, și mai ales cu *Apa*, la un roman de factură tradițională, în definitiv la acel roman doric redescoperit în anii '50 de aproape toată proza noastră. Cititorul nu e cruțat de nici un mit, de nici un clișeu, de nici o naivitate”.⁴⁸ Ilustrările care urmează sînt din *Apa*, însă *Păsările* a apucat să fie catalogat prin preajmă.⁴⁹ În această a doua fază de creație, Ivăsiuc ar fi recurs, metaforic vorbind, la o „haină veche [...], mirosind puternic a naftalină, uzată de purtare și cu o croială demodată. Oricît de palpitante pagini ar conține romanele de după 1970 ale lui Alexandru Ivăsiuc, oricîte personaje memorabile, ele aparțin unor forme obosite, perimate, cărora nici o fan-tezie nu le mai poate insufla destulă viață.”⁵⁰ E aici o forțare a notei prin care *Păsările* e tras în jos la nivelul *Apei*. Probabil că demonstrația privitoare la „ionicul” primelor trei romane avea nevoie de această — cum o socot — eroare de valorizare.

46, 47 *Idem*, p. 112, p. 155.

48 *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 243.

49 V. și articolul lui Nicolae Manolescu, *Alexandru Ivăsiuc, azi*, în *România literară*, an XIII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9 („Cu *Păsările*, cedarea lui la presiuni e clară”, criticul crezînd că „noua” manieră „nu convenea naturii sale artistice”).

50 *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 245.

O interpretare sociologică extrem de interesantă (excepția despre care vorbeam ceva mai devreme) a dat Ion Vasile Șerban, pornind de la ideea „stării de criză” oglindite de romanele lui Ivăsiuc în general, de personajele din *Păsările* în special: Dunca, Margareta, Sebișan, Vinea, chiar și Victorița. Criticul sfîșie ecranul crizelor individuale și mută discuția în planul social: „Aparențele înșeală însă, ca de obicei. Personajele nu sînt în *criză* ca individualități, ca oameni; tensiunea explozivă nu are loc în psihologie. Criza este a societății./ *Păsările* mărturisesc un timp de criză socială. Societatea este cea care se zvîrcolește, care e tensionată, nervii ei sînt sensibilizați de stressul propriei deveniri lacome, grăbite, necesare. Societatea se mișcă ea însăși, în straturile ei material-obiectuale, chiar înainte de a lua cunoștință de această zvîrcolire și a-i face pe oameni conștienți de ea. Viața a luat-o înainte, transformindu-se, devenind; surprinsă în plină metamorfoză, în imposibilitatea de a aștepta conștiința care să o reflecte, societatea ia forma unui personaj (cel mai important al romanului) și își manifestă astfel existența ei de subiect.”⁵¹ Așa privind lucrurile, Ion Vasile Șerban constată existența unei tensiuni între planuri, între conștiința socială și aceea individuală⁵², apoi reinterpretează statutul fiecărui personaj prin această grilă de interpretare și, la urmă, pune într-o ecuație nouă raportul dintre concret și abstract în roman, dintre — în fond — epicul în sens tradițional, „creația” cărții, și problematizare, adică „analiza” din ea: „Romanul lui Ivăsiuc este spectacolul dramatic, uneori tragic, al nașterii existenței sociale. Paradoxal însă nu «pictura realistă» construiește universul acestei cărți; societatea nu se înfățișează în formele unei lumi obiectuale, concrete, infinit diverse, detaliat surprinsă cu procedurile obișnuite ale «marelui realism» (în general uzina e abstractă, cartierul și casa Victoriței sînt «cenușiu» prezen-

⁵¹ ⁵² *Critica sociologică*, Editura Univers, 1983, cap. *Un epilog deschis*, p. 243, p. 243—244.

tate, departe de acribia descriptivă a lui Balzac; excursia lui Dunca este decorativă, viața oamenilor — cu oricâte reveniri spre trecut — nu capătă consistența «identității civile» și nici amplitudinea personajelor de bildungsroman). Fabulația epică lasă loc numai conștiințelor, grele de «reflecția» lumii lor; conștiințe, fără luciul artificial al oglinzii, dar cu humusul viu al imaginilor din ele. O lume se dezvăluie printr-o conștiință socială pe care încă nu o are./ *Păsările* sint nostalgia, speranța și dorința unei conștiințe; un roman în lumea căruia o societate se caută pe sine și omul își experimentează condiția umană în această căutare.⁵³ Nu e de adăugat decât că premisele analizei fixau cartea, ca majoritatea celorlalte comentarii, în categoria romanului social, afirmându-i încă o dată, într-un sens constrângător, „realismul“, chiar dacă într-o accepție mai generală decât de „pictură realistă“.

O a treia etapă a receptării *Păsărilor* rămâne să se anunțe abia de aici încolo.

Înainte de a închide copertile „dosarului receptării“, să vedem opiniile autorului însuși despre propria-i carte, opiniile unui prozator căruia nu i s-a contestat nici o clipă vocația teoretică și „eseistică“. Ivasiuc admitea că *Păsările* are „o formă mai ponderată clasică“, din care cauză, credea el, „armătura construcției iese mai mult în evidență“ și proza devine mai „deschisă marelui public“.⁵⁴ În titlul *Păsărilor* „Există firește un sens simbolic, înainte de toate; i-am spus cărții așa gândindu-mă la un fel de planare a destinului...“⁵⁵ Explica și rădăcinile biografice ale titlului.⁵⁶ Din roman îi plăceau cel mai mult episodul confruntării dintre bătrînul Dunca și Ghimuș, cel al spînzurării Ștefaniei, scena vînătorii și „amorul animalic dintre Victorița și directorul general

⁵³ *Idem*, p. 246—247.

⁵⁴, ⁵⁵, ⁵⁶ Interviu de Boris Buzilă, în *Magazin*, nr. 687, 5 decembrie 1970, p. 4.

Vinea" Despre 29. Margareta spunea că „a murit pentru că a observat disproporția dintre imaginație și realitate, dintre o realitate neînțeleasă și o imaginație bovarică. Dar și pentru că și-a dat seama că marea ei experiență de dragoste a fost făcută cu un mort. Căci Liviu Dunca, trăind în propriul său trecut, este un mort. A fi viu, înseamnă a-ți trăi prezentul.”⁵⁸

Ivasiuc respingea și ideea „eseismului”, cum a făcut și în alte ocazii: „*Păsările* nu sînt un eseu deghezizat. Este vorba pur și simplu de o carte de proză. Bineînțeles că este o carte de idei, care pornește de la idei și ajunge la ele. Pornește însă mai mult de la o experiență decît de la un concept, mergînd spre concept așa cum trebuie să facă literatura care pleacă de la experiență, spre deosebire de eseu, care urmează o altă traiectorie, de la un concept la altul. Neîndoios că și într-un eseu există un factor al experienței; experiența vine și dă tărie afectivă conceptelor; dar linia de plutire este de la concept la concept. Un fel de orizontalitate a eseului și o verticalitate a prozei, aceasta din urmă pornind de la experiență și ridicîndu-se la concept.”⁵⁹ De altfel, Ivasiuc se pronunța din principiu împotriva ideii de schematism în literatură, ceea ce arată indirect că de multe ori demersul său n-a fost bine înțeles: „mi se pare că partea rezistentă a creației scriitorilor generației din care fac parte se poate pune sub semnul luptei împotriva abstracțiunii și schemei, chiar dacă uneori îmbracă o formă deosebit de abstractă”.⁶⁰ Il preocupa să înțeleagă el bine adevărul generației sale literare: „Mă pasionează să încerc să discern rădăcinile și condiționările

57 Interviu de Florin Mugur, în *Argeș*, an VII, nr. 6 (73), iunie 1972, p. 7.

58 Interviu de Valentin Borda, în *Vatra*, an I, nr. 8, noiembrie 1971, p. 6.

59 Interviu de Boris Buzilă, *loc. cit.*

60 *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, eseu *Tîndrul Marx — contemporanul nostru*, p. 180.

istorice a ceea ce scriem noi.”⁶¹ Și-apoi: „Ce mă fascinează în dialectică este caracterul ei nemilos, lucid, elogiul nuanței fără pedanterie, pedanterie și mărunțire, privirea în față a adevărului. O încercare de a stabili caracterul general al literaturii care se scrie acum la noi, ca și exegeza operelor reușite, din acest punct de vedere ar da rezultate extraordinare.”⁶²

Adevărul despre literatura română a acelui moment — știm astăzi — Ivăsiuc n-a mai apucat să-l scrie...

61, 62 Interviu de Adrian Păunescu, 1969, reluat în *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1979, p. 294, p. 296.

ÎN LOC DE EPILOG

ALEXANDRU IVASIUC: CLIMATUL CREAȚIEI*

Este un loc comun al sociologiei culturii că momentele majore de creație s-au caracterizat prin explozii de grup. Rareori personalități de primă mână au trăit izolate în epocă, înconjurate de pigmei, aproape nu-mi vin nume în minte. Există, pe lângă condițiile de apogeu, care determină sau încurajează aceste momente de vîrf, și un raport de intercondiționare a valorilor, de emulație poate, de stabilire a unei înalte stachete a eforturilor. Exemplul cel mai la îndemînă, pe scară mondială, îl reprezintă Atena lui Pericle unde, pentru dimensiunile reduse ale cetății, la un moment dat întâlneai un geniu la fiecare colț de stradă, trei-patru în jurul meselor mai simandicoase. La noi, Eminescu, Creangă, Caragiale au fost contemporani și prieteni.

Această relație de emulație, rezonanță și schimb înalt, chiar în cazul personalităților aparent ireductibile—fenomenul acesta de potențare prin oglinzi s-ar putea denumi climat. Este un raport cultural și un raport uman, foarte complex, care ar merita o cercetare sociologică atentă. În

* În prelungirea pasajelor programatice pe care le-am citat în finalul extraselor critice despre *Păsările*, cred util să lăsăm încă un moment cuvîntul autorului, ca o ilustrare în plus a ideii (purtate și de roman, și de comentariul lui) lucidității teoretice guvernatoare peste scrisul său. Articolul de față a apărut în *Radicalitate și valoare*, Editura Eminescu, 1972, p. 232—235.

cele ce urmează, aş vrea să vorbesc doar de câteva caracteristici.

Utopie, î ar trebui considerat, poate că relațiile dintre scriitori ar trebui să fie un fel de raporturi paradisiace. Ar trebui să ne iubim cu toții, să fim plini de grijă pentru nevoile celuilalt, să nu ne scape nici o carte mai bună și să ne grăbim să participăm la succesul unui confrate, plini de dragoste, dacă nu cu pana, măcar cu un telefon prevenitor. De vreme ce ni se spune „confrați” (spre deosebire de simpli frați), cu un zîmbet larg ne-am privi unii pe alții, ne-am căuta și ne-am prețui fără încetare. Acest tip de paradis este o utopie, poate ar fi plictisitor și, în orice caz, nu cred că s-a întîlnit vreodată. Specialitatea lui Aristofan, era să ridă, uneori nu prea elegant, de Platon. Se știe, artiștii sînt personalități sensibile, vanitatea nu este ultima dintre caracteristicile lor, pentru că adeseori, mai mult, mult mai mult decît în oricare profesie, există o participare de profunzime, a întregii ființe, o aducere în prim-plan a straturilor mai umbroase, mai friabile și mai sensibile chiar la atingerea cu o floare. De aceea și [din] alte variate motive — unele mai circumstanțiale, altele de esență —, lipsa de iritare este greu de conceput. Să fim deci realiști. În plus, polemica este o stare necesară, o literatură nu face abatere de la dialectică, ideile noi se nasc prin opoziție și luptă, unicul se dedublează, creația este un proces impetuos de izbucnire, de irupere în existență, este un instrument al schimbării și un organism, se dovedește vie și viabilă numai în măsura în care este capabilă de progres. Discuțiile, imputările de opinie, clarificările continui sînt profund necesare. Ca să nu vorbim de procesul indispensabil al selecției valorii adevărate din noianul de simple încercări, sau de nonvaloarea crasă, ce uneori se prelinge insidios și își are și ea un fel de drept la existență. De aici, infruntări și lupte — nu fără aură afectivă. Dacă o carte

place sau nu cititorului —, la fel se întâmplă și cu criticul, cu omul de meserie.

Dacă toate acestea sînt adevărate, tocmai pentru că sînt necesare, ca să dăinuie și să nu devină dizolvante, spărgînd structura climatului literar și a însăși culturii, ele trebuie să se supună unor reguli. În primul rînd, discuțiile și polemicile nu pot fi lovituri sub centură, josnice, grosolane, insultătoare. În definitiv, între alte lucruri mai subtile, privind decelarea sau revelarea adîncurilor existenței, cultura își propune — sau implicit realizează — o anumită înălțime impersonală; ea este un factor de civilizare, care înseamnă totdeauna respectarea unui cod. Spiritualitatea are totdeauna această înălțime, presupune o supunere a instinctului sau măcar o sublimare a lui. Istoria, într-o mare măsură, este dezvoltarea procesului de inhibiție, în paralel cu acela al excitației, al vieții interioare intense și stimulative. Cele două procese se intercondiționează, intensitatea crește tocmai pentru că este canalizată de zidurile de netrecut ale reținerii. Lipsa de scrupule nu este un semn de valoare, ci de infirmitate și atunci cînd se încetățenește este un semn alarmant pentru sănătatea organismului moral al unei colectivități.

Dar, în afară de aceste considerații cu caracter general, mai există una mai directă și mai gravă, care ne vizează însăși esența și menirea. Dincolo de diferențe, de modalități diverse, de unghiuri personale de vedere și de pasiuni, există ceva care ne transcende, și numai omul care resimte nevoia de a fi depășit de ceva este cu adevărat evoluat, întrînd din plin în cadrul noțiunii de om. Acest lucru este afirmarea unor valori, necesitatea de a construi o cultură profundă și relevantă pentru epoca noastră, de a-i fi martori nu imparțiali, ci însetați de adevăr și de progres social. Există o profundă datorie socială cu scadență perpetuă, care trebuie să ne unifice, făcînd diferențele și diferențele doar cazuri și fațete particulare ale acestei unități de substanță. Trăim un moment de răsruce și rezolvarea lui

în sensul plasării pe orbita majoră a civilizației nu este în afară de voința și putința noastră. Mobilizarea de energii creatoare de care e nevoie, biciuirea indiferenței și a meschinăriei atîrnă și de puterile noastre. În ultimii ani au existat și dihonii, și căderi ale stachetei morale — dar și momente de unitate. Acestea din urmă trebuie să prevaleze, în lucrurile esențiale. Nu sînt adeptul închiderii ochilor, al toleranței goale și false, al escamotării și ipocriziei. Să spunem ce avem de spus pe față — dar nu lupește. Respectarea regulii etice confirmă validitatea unei colectivități — și deci și a unei bresle.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opera

Vestibul, roman, Editura pentru literatură, 1967; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1971, colecția *Romane de ieri și de azi*.

Intersal, roman, Editura pentru literatură, 1968.

Cunoaștere de noapte, roman, Editura pentru literatură, 1969; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1979, colecția *Biblioteca de proză română contemporană*.

Păsările, roman, Editura Cartea Românească, 1970; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1971; ediția a III-a, Editura Eminescu, 1973, colecția *Romane de ieri și de azi*; ediția a IV-a, Editura Minerva, 1977, colecția *Biblioteca pentru toți*.

Radicalitate și valoare (cu supratitlul *Pro domo*), eseuri, Editura Eminescu, 1972.

Corn de vânătoare, nuvele, Editura Dacia, 1972.

Apa, roman, Editura Eminescu, 1973; ediția a II-a, Editura Eminescu, 1975.

Pro domo, eseuri, Editura Eminescu, 1974.

Iluminări, roman, Editura Eminescu, 1975.

Racul, roman, Editura Albatros, 1976.

II. Comentarii critice*

- Balotă, Nicolae, *Universul prozei*, Editura Eminescu, 1974, cap. *Alexandru Ivăsiuc*, p. 178—182.
- Buzilă, Boris, *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *România liberă*, an XXVIII, nr. 8134, 17 decembrie 1970, p.2.
- Ciobanu, Nicolae, *Problematică și personaj în roman*, în *România literară*, an IV, nr. 11 (127), 11 martie 1971, p. 9—10, reluat în *Panoramic*, Editura Cartea Românească, 1972, cap. *Fascinația romanului demonstrativ*, p. 159—165.
- Damaschin, Radu, *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Amfiteatru*, an VI, nr. 1 (61), ianuarie 1971, p.6—7.
- Damian, S., *Oglinda*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 49 (449), 5 decembrie 1970, p.3.
- Dimisianu, Gabriel, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Flacăra*, an XX, nr.7 (819), 13 februarie 1971, p.20.
- Dimisianu, Gabriel, participare la *Convorbirile „României literare“*. *Cinci opinii despre o carte*, în *România literară*, an IV, nr. 17 (133), 22 aprilie 1971, p.5, p.8 și 9.
- Dragoș, Nicolae, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Scnteia*, an XL, nr.8731, 20 martie 1971, p.4.
- Dumitriu, Dana, *Al. Ivăsiuc, „Păsările“*, în *Argeș*, an VI, nr. 4—5 (59—60), aprilie-mai 1971, p.10.
- Georgescu, Paul, *„Păsările“ de Al. Ivăsiuc*, în *Viața românească*, an XXIV, nr.2, februarie 1971, p.69—72, reluat în *Printre cărți*, Editura Eminescu, 1973, p.136—143.
- Horodincă, Georgeta, *Și păsările, desigur, păsările*, în *Contemporanul* nr.47 (1620), 25 noiembrie 1977, p.10.

* N-am inclus aici decât analizele pe marginea *Păsărilor*. Alte texte și o bună bibliografie pînă la 1980 se pot găsi în culegerea *Alexandru Ivăsiuc* (interpretat de...), studiu introductiv, argument, antologie, cronologie și bibliografie de Constantin Preda, Editura Eminescu, 1980, colecția *Biblioteca critică*.

- Iorgulescu, Mircea, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *România literară*, an III, nr. 51, 17 decembrie 1970, p. 14—15.
- Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Proza de idei, Alexandru Ivăsiuc*, p. 153—159.
- Lefter, Ion Bogdan, *Autenticitate la Al. Ivăsiuc*, în *Convorbiri literare*, nr.1 (133), ianuarie 1981, p.7.
- Leonte, Liviu, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Cronica*, an VI, nr. 2 (257), 9 ianuarie 1971, p.8.
- Manolescu, Nicolae, *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Contemporanul*, nr. 47 (1254), 20 noiembrie 1970, p.3.
- Manolescu, Nicolae, *Criză și iluminare*, prefață la *Păsările*, ediția a IV-a, Editura Minerva, 1977, p. XXI—XXIV.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, 1981, cap. *O fată mănincă un măr*, p. 243—245.
- Marino, Adrian, participare la *Convorbirile „României literare“*, loc. cit.
- Maxim, Ion, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Orizont*, an XXII, nr.2 (202), februarie 1971, p. 69—72.
- Papu, Edgar, participare la *Convorbirile „României literare“*, loc. cit.
- Petrescu, Liviu, *Păsările*, în *Tribuna*, an XIV, nr. 50 (724), 10 decembrie 1970, p.3, reluat în *Scriitori români și străini*, Editura Dacia, 1973, cap. *Anxietatea „increatului“*, p.101—105.
- Piru, Al., *Evoluția prozei*, în *Ramuri*, an VIII, nr.1 (79), 15 ianuarie 1971, p.11.
- Pricop, Constantin, *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Convorbiri literare*, an II, nr.2, februarie 1971, p.57—59.
- Protopopescu, Al., *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Tomis*, an V, nr. 12 (54), decembrie 1970, p.4 și 19, reluat în *Volumul și esența*, Editura Eminescu, 1972, cap. *Noua existență a romanului psihologic — fișe*, p.194 — 201.

- Raicu, Lucian, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *România literară*, an III, nr. 52, 24 decembrie 1970, p.9, reluat în *Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973, p.326—329.
- Rusu, M.N., *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Viața studentescă*, an XVI, nr.6(394), 10 februarie 1971, p.7.
- Sălăjan, Vasile, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Tribuna*, an XV, nr. 30 (757), 29 iulie 1971, p.2.
- Simion, Eugen, *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Luceafărul*, an XIII, nr. 52 (452), 26 decembrie 1970, p.3, reluat în *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Eseul românesc, Alexandru Ivăsiuc*; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 1978, p. 508—514.
- Sin, Mihai, *Alexandru Ivăsiuc, Păsările*, în *Vatra*, an I, nr.5, august 1971, p.5.
- Sorianu, Vlad, *Alexandru Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Ateneu*, an VIII, nr. 1 (78), ianuarie 1971, p.9.
- Stănescu, C., *Al. Ivăsiuc: „Păsările“*, în *Scînteia tinerețului*, an XXVI, nr. 6706, 10 decembrie 1970, p.4.
- Șerban, Ion Vasile, *Critica sociologică*, Editura Univers, 1983, cap. *Un epilog deschis*, p.242—247.
- Ștefănescu, Alex., *Preludiu*, Editura Cartea Românească, 1977, cap. *Romantismul lui Al. Ivăsiuc*, p.186—189.
- Ștefănescu, Al.I., participare la *Convorbirile „României literare“*, loc. cit.
- Tănăsescu, Antoaneta, *Sub semnul oglinzii*, în *Contemporanul*, nr.9, 26 februarie 1971, p.3.
- Titel, Sorin, participare la *Convorbirile „României literare“*, loc. cit.
- Țarălungă, Ecaterina, *O formulă polifonică*, în *România literară*, an IV, nr. 16 (132), 15 aprilie 1971, p.11.
- Vitner, Ion, *Alexandru Ivăsiuc. Înfruntarea contrariilor*, Editura Albatros, 1980, colecția *Contemporanul nostru*, p.22—25, 50—53 etc.

CUPRINS

<i>Prefață</i>	V
I. Date biografice: destinul unui reprezentant..	V
II. Două etape pregătitoare: stilul și epoca....	VIII
III. Un interludiu: eseistica	XVI
IV. Șapte romane (plus două nuvele)	XX
1. (<i>Vestibul</i>)	XXIV
2. (<i>Interval</i>)	XXXI
3. (<i>Cunoaștere de noapte</i>)	XXXVII
4. (<i>Pășările</i>)	XLII
5. (<i>Apa, precedat de Corn de vânătoare</i>)....	LVIII
6. (<i>Iluminări</i>)	LXVII
7. (<i>Racul</i>)	LXXVI
V. Ultimul modernist.....	LXXXIV

PĂSĂRILE 1

Referințe critice (Aventura unei cărți. Mic „dosar al receptării“)	141
În loc de epilog. Alexandru Ivăsiuc: Climatul creației	165

<i>Bibliografie selectivă</i>	169
-------------------------------------	-----

Lector : MARCELA PADUREAN
Tehnoredactor : GABRIELA ILIPOLOS

Bun de tipar 9.12.1986. Apărut 1986

Comanda nr. 2681

Coli de tipar 8,25



Tiparul executat sub comanda nr. 60383
la Combinatul Poligrafic „Casa Scintei”
Plaza Scintei 1. București
Republica Socialistă România

Seria de TEXTE COMENTATE-Lyceum
are menirea să contribuie
la înțelegerea și interpretarea
operelor fundamentale
din tezaurul literaturii române
și universale,
oferind modele de analiză literară.
Această serie utilizează texte
reproduse după ediții definitive,
încorporând fie o singură lucrare,
fie o riguroasă selecție
din creația aceluiași scriitor.
Aparatul critic este alcătuit
dintr-o amplă analiză a textului ales,
note de subsol,
cu indicarea pasajelor interesante
pentru dezvoltarea conflictului,
caracterizări ale personajelor etc.,
tabele sinoptice, o bibliografie
și un capitol de referințe critice.